Octavio Paz

O Arco e a Lira

Tradução de
Olga Savary

2ª EDIÇÃO

EDITORA
NOVA

Octavio Paz

O Arco e a Lira

Tradução de
Olga Savary

2ª EDIÇÃO

EDITORA
NOVA
FRONTEIRA

Octavio Paz

O Arco e a Lira

Tradução de
OLGA SAVARY

2ª edição

EDITORA
NOVA
FRONTEIRA

Título original:
EL ARCO Y LA LIRA

© 1956 Fondo de Cultura Económica

Direitos adquiridos para a língua portuguesa pela
EDITORA NOVA FRONTEIRA S/A
Rua Maria Angélica, 168 — Lagoa — CEP: 22.461 — Tel.: 286-7822
Endereço Telegráfico: NEOFRONT
Rio de Janeiro — RJ

Capa
VICTOR BURTON

Revisão
SONIA REGINA CARDOSO
OSCAR PEREIRA

FICHA CATALOGRÁFICA
CIP-Brasil. Catalogação-na-fonte.
Sindicato Nacional dos Editores de Livros, RJ.

P368a Paz, Octavio.
O Arco e a lira / Octavio Paz ; tradução de Olga Savary. — Rio de Janeiro : Nova Fronteira, 1982.
(Coleção Logos)

1. Literatura — História e crítica I. Título.

82-0204 CDD — 809
CDU — 82.09

SUMÁRIO

Advertência à primeira edição 9
Advertência à segunda edição 11

INTRODUÇÃO

Poesia e poema 15

O POEMA

A linguagem 35
O ritmo 59
Verso e prosa 82
A imagem 119

A REVELAÇÃO POÉTICA

A outra margem 141
A revelação poética 166
A inspiração 191

POESIA E HISTÓRIA

A consagração do instante 225
O mundo heróico 241
Ambigüidade do romance 267
O verbo desencarnado 283

EPÍLOGO

Os signos em rotação 309

APÊNDICES

I. Poesia, sociedade, Estado 351
II. Poesia e respiração 361
III. Whitman, poeta da América 364

POESIA E POEMA

A poesia é conhecimento, salvação, poder, abandono. Operação capaz de transformar o mundo, a atividade poética é revolucionária por natureza; exercício espiritual, é um método de libertação interior. A poesia revela este mundo; cria outro. Pão dos eleitos; alimento maldito. Isola; une. Convite à viagem; regresso à terra natal. Inspiração, respiração, exercício muscular. Súplica ao vazio, diálogo com a ausência, é alimentada pelo tédio, pela angústia e pelo desespero. Oração, litania, epifania, presença. Exorcismo, conjuro, magia. Sublimação, compensação, condensação do inconsciente. Expressão histórica de raças, nações, classes. Nega a história: em seu seio resolvem-se todos os conflitos objetivos e o homem adquire, afinal, a consciência de ser algo mais que passagem. Experiência, sentimento, emoção, intuição, pensamento não-dirigido. Filha do acaso; fruto do cálculo. Arte de falar em forma superior; linguagem primitiva. Obediência às regras; criação de outras. Imitação dos antigos, cópia do real, cópia de uma cópia da Idéia. Loucura, êxtase, logos. Regresso à infância, coito, nostalgia do paraíso, do inferno, do limbo. Jogo, trabalho, atividade ascética. Confissão. Experiência inata. Visão, música, símbolo. Analogia: o poema é um caracol onde ressoa a música do mundo, e métricas e rimas são apenas correspondências, ecos, da harmonia universal. Ensinamento, moral, exemplo, revelação, dança, diálogo, monólogo. Voz do povo, língua dos escolhidos, palavra do solitário. Pura e impura, sagrada e maldita, popular e minoritária, coletiva e pessoal, nua e vestida, fa-

lada, pintada, escrita, ostenta todas as faces, embora exista quem afirme que não tem nenhuma: o poema é uma máscara que oculta o vazio, bela prova da supérflua grandeza de toda obra humana!

Como não reconhecer em cada uma dessas fórmulas o poeta que as justifica e que, ao encarná-las, lhes dá vida? Expressões de algo vivido e padecido, não temos outro remédio senão aderirmos a elas — condenados a abandonar a primeira pela segunda e esta pela seguinte. Sua própria autenticidade mostra que a experiência que justifica cada um desses conceitos os transcende. Será preciso, portanto, interrogar os testemunhos diretos da experiência poética. A unidade da poesia só pode ser apreendida através do trato desnudo com o poema.

Perguntando ao poema pelo ser da poesia, não confundimos arbitrariamente poesia e poema? Já Aristóteles dizia que "nada há de comum, exceto a métrica, entre Homero e Empédocles; e por isso com justiça se chama de poeta o primeiro e de filósofo o segundo". E assim é: nem todo poema — ou, para sermos exatos, nem toda obra construída sob as leis da métrica — contém poesia. No entanto, essas obras métricas são verdadeiros poemas ou artefatos artísticos, didáticos ou retóricos? Um soneto não é um poema mas uma forma literária, exceto quando esse mecanismo retórico — estrofes, metros e rimas — foi tocado pela poesia. Há máquinas de rimar, mas não de poetizar. Por outro lado, há poesia sem poemas; paisagens, pessoas e fatos podem ser poéticos: são poesia sem ser poemas. Pois bem, quando a poesia acontece como uma condensação do acaso ou é uma cristalização de poderes e circunstâncias alheios à vontade criadora do poeta, estamos diante do poético. Quando — passivo ou ativo, acordado ou sonâmbulo — o poeta é o fio condutor e transformador da corrente poética, es-

tamos na presença de algo radicalmente distinto: uma obra. Um poema é uma obra. A poesia se polariza, se congrega e se isola num produto humano: quadro, canção, tragédia. O poético é poesia em estado amorfo; o poema é criação, poesia que se ergue. Só no poema a poesia se recolhe e se revela plenamente. É lícito perguntar ao poema pelo ser da poesia, se deixamos de concebê-lo como uma forma capaz de se encher com qualquer conteúdo. O poema não é uma forma literária, mas o lugar de encontro entre a poesia e o homem. O poema é um organismo verbal que contém, suscita ou emite poesia. Forma e substância são a mesma coisa.

Mal desviamos os olhos do poético para fixá-los no poema, aparece-nos a multiplicidade de formas que assume esse ser que pensávamos único. Como nos apoderarmos da poesia se cada poema se mostra como algo diferente e irredutível? A ciência da literatura pretende reduzir a gêneros a vertiginosa pluralidade do poema. Por sua própria natureza, a pretensão padece de uma dupla insuficiência. Se reduzirmos a poesia a umas tantas formas — épicas, líricas, dramáticas —, o que faremos com os romances, os poemas em prosa e esses livros estranhos que se chamam *Aurélia, Os cantos de Maldoror* ou *Nadja?* Se aceitarmos todas as exceções e as formas intermediárias — decadentes, incultas ou proféticas —, a classificação se converterá num catálogo infinito. Todas as atividades verbais, para não abandonar o âmbito da linguagem, são susceptíveis de mudar de signo e se transformar em poemas: desde a interjeição até o discurso lógico. Não é essa a única limitação, nem a mais grave, das classificações da retórica. Classificar não é entender. E menos ainda compreender. Como todas as classificações, as nomenclaturas são instrumentos de trabalho. No entanto, são instrumentos que se tornam inúteis quando

queremos empregá-los para tarefas mais sutis do que a simples ordenação externa. Grande parte da crítica consiste apenas nessa ingênua e abusiva aplicação das nomenclaturas tradicionais.

Uma censura semelhante deve ser feita às outras disciplinas que a crítica utiliza, da estilística à psicanálise. A primeira pretende dizer o que é um poema pelo estudo dos hábitos verbais do poeta. A segunda, pela interpretação de seus símbolos. O método estilístico tanto pode ser aplicado a Mallarmé como a uma porção de versos de almanaque. Isso também ocorre com as interpretações dos psicólogos, as biografias e outros estudos com que se tenta, e às vezes se consegue, explicar por que, como e para que se escreveu um poema. A retórica, a estilística, a sociologia, a psicologia e o resto das disciplinas literárias são imprescindíveis se queremos estudar uma obra, porém nada podem dizer acerca de sua natureza íntima.

A dispersão da poesia em mil formas heterogêneas poderia nos levar a construir um tipo ideal de poema. O resultado seria um monstro ou um fantasma. A poesia não é a soma de todos os poemas. Por si mesma, cada criação poética é uma unidade auto-suficiente. A parte é o todo. Cada poema é único, irredutível e irrepetível. Assim, nos sentimos inclinados a concordar com Ortega y Gasset: nada nos autoriza a designar com o mesmo nome objetos tão diversos como os sonetos de Quevedo, as fábulas de La Fontaine e o *Cântico espiritual.*

À primeira vista, essa diversidade se oferece, como filha da história. Cada língua e cada nação engendram a poesia que o momento e o seu gênio particular lhes ditam. O critério histórico, porém, não resolve, antes multiplica os problemas. No seio de cada período e de cada sociedade reina a mesma diversidade: Nerval e Hugo são contemporâneos, como o são Velázquez e Rubens, Valéry e Apollinaire. Se só por um abuso de linguagem aplicamos o mesmo nome aos poemas védicos e ao haiku japonês, não será também um abuso utilizarmos o mesmo substantivo para designar experiências tão diferentes como as de San Juan de la Cruz e seu indireto modelo profano, Garcilaso? A perspectiva histórica — conseqüência de nosso fatal distanciamento — nos leva a uniformizar paisagens ricas em antagonismos e contrastes. A distância nos faz esquecer as diferenças que separam Sófocles de Eurípedes, Tirso de Lope. E essas diferenças não são fruto das variações históricas, mas de algo muito mais sutil e impalpável: a pessoa humana. Assim, não é tanto a ciência histórica mas a biografia que poderia fornecer a chave da compreensão do poema. Aqui intervém novo obstáculo: dentro da produção de cada poeta, cada obra também é única, isolada e irredutível. *A Galatéia* ou *A viagem do Parnaso* não explicam o *Dom Quixote; Ifigênia* é substancialmente distinta do *Fausto; Fuenteovejuna,* da *Dorotéia.* Cada obra tem vida própria e as *Éclogas* não são a *Eneida.* Às vezes uma obra nega a outra: o "Prefácio" das poesias nunca publicadas de Lautréamont jorra uma luz equívoca sobre *Os cantos de Maldoror; Uma temporada no inferno* proclama loucura a alquimia do verbo de *As iluminações.* A história e a biografia podem dar a tonalidade de um período ou de uma vida, esboçar as fronteiras de uma obra e descrever, do exterior, a configuração de um estilo; também são capazes de esclarecer o sentido geral de uma tendência e até desentranhar o porquê e o como de um poema. Não podem, contudo, dizer o que é um poema.

A única característica comum a todos os poemas consiste em serem obras, produtos humanos, como os quadros dos pintores e as cadeiras dos carpinteiros. No entanto, os poemas são obras de um feitio muito estranho:

não há entre um e outro a relação de parentesco que de modo tão palpável se verifica com os instrumentos de trabalho. Técnica e criação, utensílio e poema são realidades distintas. A técnica é procedimento e vale na medida de sua eficácia, isto é, na medida em que é um procedimento susceptível de aplicação repetida: seu valor dura até que surja um novo processo. A técnica é repetição que se aperfeiçoa ou se degrada: é herança e mudança — o fuzil substitui o arco. A *Eneida* não substitui a *Odisséia*. Cada poema é um objeto único, criado por uma "técnica" que morre no instante mesmo da criação. A chamada "técnica poética" não é transmissível porque não é feita de receitas, mas de invenções que só servem para seu criador. É verdade que o estilo — compreendido como maneira comum de um grupo de artistas ou de uma época — confina com a técnica, tanto no sentido de herança e transformação, quanto na questão de ser procedimento coletivo. O estilo é o ponto de partida de todo projeto criador; por isso mesmo, todo artista aspira a transcender esse estilo comum ou histórico. Quando um poeta adquire um estilo, uma maneira, deixa de ser um poeta e se converte em construtor de artefatos literários. Chamar Góngora de poeta barroco pode ser verdadeiro sob o ponto de vista da história literária, mas não o é se queremos penetrar em sua poesia, que é sempre alguma coisa mais. É certo que os poemas do cordobês constituem o mais alto exemplo do estilo barroco, mas não será demasiado esquecer que as formas expressivas características de Góngora — isso que agora chamamos de seu estilo — de início foram apenas invenções, criações verbais inéditas, que só depois se converteram em comportamentos, hábitos e receitas? O poeta utiliza, adapta ou imita o fundo comum de sua época — isto é, o estilo de seu tempo —, porém modifica

todos esses materiais e realiza uma obra única. As melhores imagens de Góngora — como foi admiravelmente mostrado por Dámaso Alonso — provêm justamente de sua capacidade de transfigurar a linguagem literária de seus antecessores e contemporâneos. Às vezes, claro, o poeta é vencido pelo estilo. (Um estilo que nunca é seu mas de seu tempo — o poeta não tem estilo.) Então a imagem fracassada se torna bem comum, despojo para os futuros historiadores e filólogos. Com tais pedras e outras semelhantes constroem-se esses edifícios que a história chama de estilos artísticos.

Não quero negar a existência dos estilos. Tampouco afirmo que o poeta cria a partir do nada. Como todos os poetas, Góngora se apóia numa linguagem. Essa linguagem era algo mais preciso e radical do que a fala — uma linguagem literária, um estilo. Contudo, o poeta cordobês transcende essa linguagem. Melhor dizendo, transforma-a em atos poéticos sem repetição: imagens, cores, ritmos, visões — poemas. Góngora transcende o estilo barroco; Garcilaso, o toscano; Rubén Darío, o modernista. O poeta se alimenta de estilos. Sem eles não haveria poemas. Os estilos nascem, crescem e morrem. Os poemas permanecem, e cada um deles constitui uma unidade auto-suficiente, um exemplar isolado, que não se repetirá jamais.

O caráter irrepetível e único do poema é compartilhado por outras obras: quadros, esculturas, sonatas, danças, monumentos. A todas elas é aplicável a distinção entre poema e utensílio, estilo e criação. Para Aristóteles a pintura, a escultura, a música e a dança também são formas poéticas, tal como a tragédia e a épica. Daí que, ao falar da ausência de caracteres morais na poesia de seus contemporâneos, cite como exemplo dessa omissão o pintor Zêuxis e não um poeta trágico. Com efeito, acima das diferenças que separam um quadro de um hino,

uma sinfonia de uma tragédia, há neles um elemento criador que os faz girar no mesmo universo. Uma tela, uma escultura, uma dança são, à sua maneira, poemas. E essa maneira não é muito diferente da do poema feito de palavras. A diversidade das artes não impede sua unidade. Ao contrário, destaca-a.

As diferenças entre palavra, som e cor fizeram duvidar da unidade essencial das artes. O poema é feito de palavras, seres equívocos que, se são cor e som, também são significado; o quadro e a sonata são compostos de elementos mais simples — formas, notas e cores que em si nada significam. As artes plásticas e sonoras partem da não-significação; o poema, organismo anfíbio, parte da palavra, ser significante. Essa distinção me parece mais sutil do que verdadeira. Cores e sons também possuem sentido. Não é sem razão que os críticos falam de linguagens plásticas e musicais. E antes que essas expressões fossem usadas pelos entendidos, o povo conheceu e praticou a linguagem das cores, dos sons e dos sinais. É desnecessário, por conseguinte, nos determos nas insígnias, emblemas, toques, chamadas e outras formas de comunicação não verbal empregadas por certos grupos. Em todas elas o significado é inseparável de suas qualidades plásticas ou sonoras.

Em muitos casos, cores e sons possuem maior capacidade evocativa do que a fala. Entre os astecas a cor negra estava associada à obscuridade, ao frio, à seca, à guerra e à morte. Também se relacionava com certos deuses: Tezcatlipoca, Mixcóatl; a um espaço: o norte; a um tempo: Técpatl; ao sílex; à lua; à águia. Pintar alguma coisa de negro era como dizer ou invocar todas essas representações. Cada uma das quatro cores significava um espaço, um tempo, uns deuses, uns astros e um destino.

Nascia-se sob o signo de uma cor, como os cristãos nascem sob a proteção de um santo padroeiro. Talvez não seja desnecessário acrescentar outro exemplo: a função dual do ritmo na antiga civilização chinesa. Cada vez que se tenta explicar as noções de Yin e Yang — os dois ritmos alternativos que formam o Tao —, recorre-se a termos musicais. Concepção rítmica do cosmo, o par Yin e Yang é filosofia e religião, dança e música, movimento rítmico impregnado de sentido. Do mesmo modo, não é abuso da linguagem figurada, mas alusão ao poder significante do som, o emprego de expressões como harmonia, ritmo ou contraponto para qualificar as ações humanas. Todo mundo usa esses vocábulos, sabendo que possuem sentido, difusa intencionalidade. Não há cores nem sons em si, desprovidos de significação: tocados pela mão do homem, mudam de natureza e penetram no mundo das obras. E todas as obras desembocam na significação; aquilo que o homem toca se tinge de intencionalidade: é um ir em direção a... O mundo do homem é o mundo do sentido. Tolera a ambigüidade, a contradição, a loucura ou a confusão, não a carência de sentido. O próprio silêncio está povoado de signos. Assim, a disposição dos edifícios e suas proporções obedecem a uma certa intenção. Não carecem de sentido — pode-se dizer, com mais precisão, o contrário — o impulso vertical do gótico, o equilíbrio tenso do templo grego, a redondeza da estupa budista ou a vegetação erótica que cobre os muros dos santuários de Orissa. Tudo é linguagem.

As diferenças entre o idioma falado ou escrito e os outros — plásticos ou musicais — são muito profundas; não tanto, porém, que nos façam esquecer que todos são, essencialmente, linguagem: sistemas expressivos dotados de poder significativo e comunicativo. Pintores, músicos, arquitetos, escultores e outros artistas não usam como materiais de composição elementos radi-

calmente distintos dos que emprega o poeta. Suas linguagens são diferentes, mas são linguagem. E é mais fácil traduzir os poemas astecas em seus equivalentes arquitetônicos e escultóricos do que na língua espanhola. Os textos do tantrismo ou a poesia erótica Kavya falam o mesmo idioma das esculturas de Konarak. A linguagem do *Primero sueño* de Sor Juana não é muito diferente da linguagem do Sagrario Metropolitano da Cidade do México. A pintura surrealista está mais próxima da poesia desse movimento que da pintura cubista.

Afirmar que é impossível escapar do sentido equivale a encerrar todas as obras — artísticas ou técnicas — no universo nivelador da história. Como encontrar um sentido que não seja histórico? Nem por seus materiais nem por seus significados as obras transcendem o homem. Todas são "um para" e "um em direção a" que desembocam num homem concreto, que por sua vez só alcança significação dentro de uma história precisa. Moral, filosofia, costumes, artes, tudo, enfim, que constitui a expressão de um determinado período, participa do que chamamos estilo. Todo estilo é histórico e todos os produtos de uma época, desde seus utensílios mais simples até suas obras mais desinteressadas, estão impregnados de história, isto é, de estilo. No entanto, essas afinidades e parentescos cobrem diferenças específicas. No interior de um estilo é possível descobrir o que separa um poema de um tratado em verso, um quadro de uma estampa didática, um móvel de uma escultura. Esse elemento distintivo é a poesia. Só ela pode mostrar a diferença entre criação e estilo, obra de arte e utensílio.

Qualquer que seja sua atividade e profissão, artista ou artesão, o homem transforma a matéria-prima: cores, pedras, metais, palavras. A operação transmutadora consiste no seguinte: os materiais abandonam o mundo cego da natureza para ingressar no das obras, isto é, no mun-

do das significações. O que ocorre então com a matéria pedra empregada pelo homem para esculpir uma estátua e construir uma escada? Ainda que a pedra da estátua não seja diferente da pedra da escada, e ambas sejam referentes a um mesmo sistema de significações (por exemplo: as duas fazem parte de uma igreja medieval), a transformação que a pedra sofreu na escultura é de natureza diversa da que a converteu em escada. O destino da linguagem nas mãos de prosadores e poetas nos faz vislumbrar o sentido dessa diferença.

A forma mais alta da prosa é o discurso, no sentido estrito dessa palavra. No discurso as palavras aspiram a se constituir em significado unívoco. Esse trabalho implica reflexão e análise. Ao mesmo tempo introduz um ideal inatingível, já que a palavra se nega a ser mero conceito, significado sem outra coisa mais. Cada palavra — à parte suas propriedades físicas — encerra uma pluralidade de sentidos. Assim, a atividade do prosador se exerce contra a natureza própria da palavra. Não é certo, portanto, que Monsieur Jourdan falasse em prosa sem o saber. Alfonso Reyes observa com exatidão que não se pode falar em prosa sem que se tenha consciência do que se diz. Inclusive, pode-se acrescentar que não se fala a prosa: escreve-se. A linguagem falada está mais perto da poesia que da prosa; é menos reflexiva e mais natural, e daí ser mais fácil ser poeta sem o saber do que prosador. Na prosa a palavra tende a se identificar com um dos seus possíveis significados, à custa dos outros: ao pão, pão; e ao vinho, vinho. Essa operação é de caráter analítico e não se realiza sem violência, já que a palavra possui vários significados latentes, tem uma certa potencialidade de direções e sentidos. O poeta, em contrapartida, jamais atenta contra a ambigüidade do vocábulo. No poema a linguagem recupera sua originalidade primitiva, mutilada pela redução que lhe im-

põem a prosa e a fala cotidiana. A reconquista de sua natureza é total e afeta os valores sonoros e plásticos tanto como os valores significativos. A palavra, finalmente em liberdade, mostra todas as suas entranhas, todos os seus sentidos e alusões, como um fruto maduro ou como um foguete no momento de explodir no céu. O poeta põe em liberdade sua matéria. O prosador aprisiona-a.

Assim também ocorre com formas, sons e cores. A pedra triunfa na escultura, humilha-se na escada. A cor resplandece no quadro; o movimento, no corpo, na dança. A matéria, vencida ou deformada no utensílio, recupera seu esplendor na obra de arte. A operação poética é de signo contrário à manipulação técnica. Graças à primeira, a matéria reconquista sua natureza: a cor é mais cor, o som é plenamente som. Na criação poética não há vitória sobre a matéria ou sobre os instrumentos, como quer uma vã estética de artesãos, mas um colocar em liberdade a matéria. Palavras, sons, cores e outros materiais sofrem uma transmutação mal ingressam no círculo da poesia. Sem deixarem de ser instrumentos de significação e comunicação, convertem-se em "outra coisa". Essa mudança — ao contrário do que ocorre na técnica — não consiste em abandonar sua natureza original, mas em voltar a ela. Ser "outra coisa" quer dizer ser a "mesma coisa": a coisa mesma, aquilo que real e primitivamente são.

Por outro lado, a pedra da estátua, o vermelho do quadro, a palavra do poema, não são pura e simplesmente pedra, cor, palavra: encarnam algo que os transcende e ultrapassa. Sem perder seus valores primários, seu peso original, são também como pontes que nos levam à outra margem, portas que se abrem para outro mundo de significados impossíveis de serem ditos pela mera linguagem. Ser ambivalente, a palavra poética é plenamente o que é — ritmo, cor, significado — e, ainda assim, é outra coisa: imagem. A poesia converte a pedra, a cor, a palavra e o som em imagens. E essa segunda característica, o fato de serem imagens, e o estranho poder de suscitarem no ouvinte ou no espectador constelações de imagens, transforma em poemas todas as obras de arte.

Nada impede que sejam consideradas poemas as obras plásticas e musicais, desde que satisfaçam as duas características assinaladas: de um lado, fazerem regressar seus materiais ao que são — matéria resplandecente ou opaca — e assim se negarem ao mundo da utilidade; de outro, transformarem-se em imagens e desse modo se converterem numa forma peculiar de comunicação. Sem deixar de ser linguagem — sentido e transmissão do sentido — o poema é algo que está mais além da linguagem. Mas isso que está mais além da linguagem só pode ser conseguido através da linguagem. Um quadro será poema se for algo mais que linguagem pictórica. Piero de la Francesca, Masaccio, Leonardo ou Ucello não merecem, nem são compatíveis com outro qualificativo senão com o de poetas. Neles a preocupação com os meios expressivos da pintura, isto é, com a linguagem pictórica, se transforma em obras que transcendem essa mesma linguagem. As investigações de Masaccio e Ucello foram aproveitadas por seus herdeiros; suas obras, porém, são algo mais que achados técnicos: são imagens, poemas impossíveis de serem repetidos. Ser um grande pintor quer dizer ser um grande poeta: alguém que transcende os limites de sua linguagem.

Em suma, o artista não se serve de seus instrumentos — pedra, som, cor ou palavra — como o artesão; ao contrário, serve-se deles para que recuperem sua natureza original. Servo da linguagem, qualquer que esta seja, transcende-a. Essa operação paradoxal e contraditória — que será analisada mais adiante — produz a imagem. O artista é criador de imagens: poeta. E é sua

qualidade de imagens que permite chamar de poema o *Cântico espiritual* e os hinos védicos, o haiku e os sonetos de Quevedo. O fato de serem imagens leva as palavras, sem que deixem de ser elas mesmas, a transcenderem a linguagem, enquanto sistema dado de significações históricas. O poema, sem deixar de ser palavra e história, transcende a história. Sob condição de examinar com mais atenção em que consiste esse ultrapassar a história, podemos concluir que a pluralidade de poemas não nega, antes afirma, a unidade da poesia.

Cada poema é único. Em cada obra lateja, com maior ou menor intensidade, toda a poesia. Portanto, a leitura de um só poema nos revelará, com maior certeza do que qualquer investigação histórica ou filológica, o que é a poesia. Mas a experiência do poema — sua recriação através da leitura ou da recitação — também ostenta uma desconcertante pluralidade e heterogenia. Quase sempre a leitura se apresenta como a revelação de algo alheio à poesia propriamente dita. Os poucos contemporâneos de San Juan de la Cruz que leram seus poemas observaram melhor seu valor exemplar do que sua fascinante beleza. Muitas das passagens que admiramos em Quevedo deixavam frios os leitores do século XVII, ao passo que outras coisas que nos repugnam ou aborrecem constituíam para eles os encantos da obra. Só com um esforço de compreensão histórica adivinhamos a função poética das enumerações históricas nas *Coplas* de Manrique. Ao mesmo tempo nos comovem, talvez mais do que a seus contemporâneos, as alusões a seu tempo e ao passado imediato. E não apenas a história nos faz ler com olhos diferentes um mesmo texto. Para alguns o poema é a experiência do abandono; para outros, do rigor. Os

rapazes lêem versos para se ajudarem a expressar ou conhecer seus sentimentos, como se somente nos poemas as arriscadas, pressentidas batalhas do amor, do heroísmo ou da sensualidade pudessem ser contempladas com nitidez. Cada leitor procura algo no poema. E não é insólito que o encontre: já o trazia dentro de si.

Não é impossível que depois desse primeiro e enganoso contacto o leitor atinja o centro do poema. Imaginemos esse encontro. No fluxo e refluxo de nossas paixões e afazeres (cindidos sempre, sempre eu e meu duplo e o duplo de meu outro eu), há um momento em que tudo se ajusta. Os opostos não desaparecem, mas se fundem por um instante. É algo como uma suspensão do ânimo: o tempo não pesa. Os upanixades ensinam que essa reconciliação é "ananda" ou deleite com o Uno. Em verdade, poucos são capazes de alcançar tal estado. Porém, todos nós, alguma vez, nem que tenha sido por uma fração de segundo, vislumbramos algo semelhante. Não é necessário ser um místico para roçar essa certeza. Todos já fomos crianças. Todos já amamos. O amor é um estado de reunião e participação aberto aos homens: no ato amoroso a consciência é como a onda que, vencido o obstáculo, antes de se desmanchar, ergue-se numa plenitude na qual tudo — forma e movimento, impulso para cima e força da gravidade — alcança um equilíbrio sem apoio, sustentado em si mesmo. Quietude do movimento. E do mesmo modo que através de um corpo amado entrevemos uma vida mais plena, mais vida que a vida, através do poema vislumbramos o raio fixo da poesia. Esse instante contém todos os instantes. Sem deixar de fluir, o tempo se detém, repleto de si.

Objeto magnético, secreto lugar de encontro de forças contrárias, graças ao poema podemos chegar à experiência poética. O poema é uma possibilidade aberta

a todos os homens, qualquer que seja seu temperamento, seu ânimo ou sua disposição. No entanto, o poema não é senão isto: possibilidade, algo que só se anima ao contacto de um leitor ou de um ouvinte. Há uma característica comum a todos os poemas, sem a qual nunca seriam poesia: a participação. Cada vez que o leitor revive realmente o poema, atinge um estado que podemos, na verdade, chamar de poético. A experiência pode adotar esta ou aquela forma, mas é sempre um ir além de si, um romper os muros temporais, para ser outro. Tal como a criação poética, a experiência do poema se dá na história, é história e, ao mesmo tempo, nega a história. O leitor luta e morre com Heitor, duvida e mata com Arjuna, reconhece as rochas natais com Odisseu. Revive uma imagem, nega a sucessão, retorna no tempo. O poema é mediação: graças a ele, o tempo original, pai dos tempos, encarna-se num momento. A sucessão se converte em presente puro, manancial que se alimenta a si próprio e transmuta o homem. A leitura do poema mostra grande semelhança com a criação poética. O poeta cria imagens, poemas; o poema faz do leitor imagem, poesia.

As três partes em que foi dividido este livro se propõem a responder estas perguntas: há um dizer poético — o poema — irredutível a qualquer outro dizer? o que dizem os poemas? como se comunica o dizer poético? Talvez não seja necessário repetir que nada do que se afirma aqui deva ser considerado como mera teoria ou especulação, pois constitui o testemunho do encontro com alguns poemas. Ainda que se trate de uma elaboração mais ou menos sistemática, a natural desconfiança despertada por esse tipo de construções pode, com justiça, se abrandar. Se é certo que em toda tentativa de com-

preender a poesia se introduzem resíduos alheios a ela — filosóficos, morais ou outros —, também aquilo que é o caráter suspeito de toda poética parece como que redimido quando se apóia na revelação que, em certo momento, durante algumas horas, um poema nos proporcionou. E, embora tenhamos esquecido aquelas palavras e até seu sabor e significado tenham desaparecido, ainda guardamos viva a sensação de alguns minutos de tal maneira plenos que se transformaram em tempo transbordado, maré alta que rompeu os diques da sucessão temporal. Pois o poema é via de acesso ao tempo puro, imersão nas águas originais da existência. A poesia não é nada senão tempo, ritmo perpetuamente criador.

A LINGUAGEM

A primeira atitude do homem diante da linguagem foi de confiança: o signo e o objeto representado eram a mesma coisa. A escultura era uma cópia do modelo; a fórmula ritual uma reprodução da realidade, capaz de re-engendrá-la. Falar era re-criar o objeto aludido. A pronúncia exata das palavras mágicas era uma das primeiras condições para sua eficácia. A necessidade de preservar a linguagem sagrada explica o nascimento da gramática, na Índia védica. Porém, ao cabo dos séculos, os homens perceberam que entre as coisas e seus nomes abria-se um abismo. As ciências da linguagem conquistaram sua autonomia tão logo cessou a crença na identidade entre o objeto e seu signo. A primeira tarefa do pensamento consistiu em fixar um significado preciso e único para os vocábulos; e a gramática se converteu no primeiro degrau da lógica. Mas as palavras são rebeldes à definição. E ainda não cessou a batalha entre a ciência e a linguagem.

A história do homem poderia se reduzir à história das relações entre as palavras e o pensamento. Todo período de crise se inicia ou coincide com uma crítica da linguagem. De imediato se perde a fé na eficácia do vocábulo: "Tive a beleza em meus joelhos e era amarga", diz o poeta. A beleza ou a palavra? Ambas: a beleza não é palpável sem as palavras. Coisas e palavras sangram pela mesma ferida. Todas as sociedades passaram por essas crises de suas bases que são sobretudo crises do sentido de certas palavras. Esquece-se com freqüência que, como todas as outras criações humanas, os Im-

périos e os Estados estão feitos de palavras: são feitos verbais. No livro XIII dos *Anais*, Tzu-Lu pergunta a Confúcio: "Se o Duque de Wei te chamasse para administrar seu país, qual seria a tua primeira medida? O Mestre disse: A reforma da linguagem." Não sabemos por onde começa o mal, se nas palavras ou nas coisas; quando, porém, as palavras se corrompem e os significados se tornam incertos, o sentido de nossos atos e de nossas obras também é inseguro. As coisas se apóiam em seus nomes e vice-versa. Nietzsche inicia sua crítica dos valores enfrentando as palavras: o que querem realmente dizer virtude, verdade ou justiça? Ao desvendar o significado de certas palavras sagradas e imutáveis — precisamente aquelas sobre as quais repousava o edifício da metafísica ocidental —, minou os fundamentos dessa metafísica. Toda crítica filosófica se inicia com uma análise da linguagem.

O equívoco de toda filosofia depende de sua fatal sujeição às palavras. Quase todos os filósofos afirmam que os vocábulos são instrumentos grosseiros, incapazes de apreender a realidade. Mas é possível uma filosofia sem palavras? Os símbolos também são linguagem, ainda que mais abstratos e puros, como os da lógica e da matemática. No entanto, os signos devem ser explicados, e não há outra maneira de explicação senão a linguagem. Imaginemos, porém, o impossível: uma filosofia dona de uma linguagem simbólica ou matemática sem referência às palavras. O homem e seus problemas — tema essencial de toda filosofia — não teriam lugar nela. Pois o homem é inseparável das palavras. Sem elas ele é inapreensível. O homem é um ser de palavras. E ao inverso: toda filosofia que se serve de palavras está condenada à servidão da história, porque as palavras, tal como os homens, nascem e morrem. Assim, num extremo, a realidade que as palavras não podem expressar; no

outro, a realidade do homem que só pode se expressar com palavras. Portanto, devemos submeter a exame as pretensões da ciência da linguagem. E em primeiro lugar seu postulado principal: a noção da linguagem como objeto.

Se todo objeto é, de alguma maneira, parte do sujeito cognoscente — limite fatal do saber ao mesmo tempo que única possibilidade de conhecer —, o que dizer da linguagem? As fronteiras entre objeto e sujeito mostram-se aqui particularmente indecisas. A palavra é o próprio homem. Somos feitos de palavras. Elas são nossa única realidade ou, pelo menos, o único testemunho de nossa realidade. Não há pensamento sem linguagem, nem tampouco objeto de conhecimento: a primeira coisa que o homem faz diante de uma realidade desconhecida é nomeá-la, batizá-la. Aquilo que ignoramos é o inominado. Toda aprendizagem principia com o ensinamento dos verdadeiros nomes das coisas e termina com a revelação da palavra-chave que nos abrirá as portas do saber. Ou com a confissão de ignorância: o silêncio. E, ainda assim, o silêncio diz alguma coisa, pois está prenhe de signos. Não podemos escapar da linguagem. Na verdade, os especialistas podem isolar o idioma e convertê-lo em objeto. Mas trata-se de um ser artificial arrancado de seu mundo original, já que, diversamente do que ocorre com os outros objetos da ciência, as palavras não vivem fora de nós. Nós somos o seu mundo e elas o nosso. Para capturar a linguagem não precisamos mais que usá-la. As redes de pescar palavras são feitas de palavras. Não pretendo com isso negar o valor dos estudos lingüísticos. Mas as descobertas da lingüística não devem nos fazer esquecer suas limitações: a linguagem, em sua realidade final, nos escapa. Essa realidade consiste em ser algo indivisível e inseparável do homem. A linguagem é uma condição da existência do homem e não um ob-

jeto, um organismo ou um sistema convencional de signos que podemos aceitar ou rejeitar. O estudo da linguagem, nesse sentido, é uma das partes de uma ciência total do homem.[1]

Afirmar que a linguagem seja propriedade exclusiva do homem contradiz uma crença milenar. Recordemos como se iniciam muitas fábulas: "Quando os animais falavam..." Embora pareça estranho, essa crença foi ressuscitada pela ciência do século passado. No entanto, muitos afirmam que os sistemas de comunicação animal não são essencialmente diversos dos usados pelo homem. Para alguns sábios, não é uma metáfora descabida falar da linguagem dos pássaros. Com efeito, nas linguagens animais surgem as duas características distintas da fala: o significado — reduzido, é certo, ao nível mais elementar e rudimentar — e a comunicação. O grito animal se refere a algo, diz algo: possui significação. E esse significado é recolhido e, por assim dizer, compreendido pelos outros animais. Esses gritos inarticulados constituem um sistema de signos comuns, dotados de significação. Outra não é a função das palavras. Portanto, a fala não é mais que o desenvolvimento da linguagem animal, e as palavras podem ser estudadas como quaisquer outros objetos da ciência da natureza.

[1] Hoje, quinze anos depois de escrito este parágrafo, eu não diria exatamente a mesma coisa. A lingüística, graças sobretudo a N. Trubetzkoy e a Roman Jakobson, conseguiu isolar a linguagem como um objeto, pelo menos em nível fonológico. Porém se, como disse o mesmo Jakobson, a lingüística anexou o som à linguagem (fonologia), ainda não realizou a operação complementar: anexar o sentido ao som (semântica). Sob esse ponto de vista, minha opinião continua válida. Assinalo ainda que as descobertas da lingüística — por exemplo, a concepção da linguagem como um sistema inconsciente e que obedece a leis estritas e independentes de nossa vontade — convertem cada vez mais essa ciência numa disciplina central no estudo do homem. Como parte dessa ciência geral dos signos que Lévi-Strauss propõe, a lingüística confina, num dos seus extremos, com a cibernética e, em outro, com a antropologia. Assim, será talvez o ponto de união entre as ciências exatas e as ciências humanas.

O primeiro reparo que se poderia opor a essa idéia é a incomparável complexidade da fala humana; o segundo, a ausência de pensamento abstrato na linguagem animal. São diferenças de grau, não de essência. Mais decisivo me parece o que Marshall Urban chama de função tripartida dos vocábulos: as palavras indicam ou designam, são nomes; também são respostas instintivas ou espontâneas a um estímulo material ou psíquico, como no caso das interjeições e onomatopéias; e são representações: signos e símbolos. A significação é indicativa, emotiva e representativa. Em cada expressão verbal aparecem as três funções, em níveis distintos e com diferente intensidade. Não há representação que não contenha elementos indicativos e emotivos; e o mesmo se deve dizer da indicação e da emoção. Ainda que se trate de elementos inseparáveis, a função simbólica é o fundamento das outras duas. Sem representação não há indicação: os sons da palavra *pão* são signos sonoros do objeto a que aludem; sem eles a função indicativa não poderia se realizar: a indicação é simbólica. Do mesmo modo, o grito não é somente resposta instintiva a uma situação particular, mas indicação dessa situação por meio de uma representação: palavra, voz. Em suma, "a essência da linguagem é a representação, *Darstellung*, de um elemento de experiência por meio de outro, a relação bipolar entre o signo ou o símbolo e a coisa significada ou simbolizada, e a consciência dessa relação."[1] Assim caracterizada a fala humana, Marshall Urban pergunta aos especialistas se nos gritos animais aparecem as três funções. A maior parte dos entendidos afirma que "a escala fonética dos macacos é inteiramente

[1] Wilbur Marshall Urban, *Lenguaje y realidad*, Lengua y Estudios Literarios, Fondo de Cultura Económica, México, 1952.

'subjetiva' e pode expressar apenas emoções, nunca designar ou descrever objetos". O mesmo se pode dizer de seus gestos faciais e demais expressões corporais. É verdade que em alguns gritos animais há débeis indícios de indicação, mas em nenhum caso se comprovou a existência da função simbólica ou representativa. Assim, pois, entre a linguagem animal e a humana há uma ruptura. A linguagem humana é algo de radicalmente distinto da comunicação animal. As diferenças entre ambas são de ordem qualitativa e não quantitativa. A linguagem é algo exclusivo do homem.[1]

As hipóteses tendentes a explicar a gênese e o desenvolvimento da linguagem como a passagem do simples para o complexo — por exemplo, da interjeição, do grito, da onomatopéia às expressões indicativas e simbólicas — parecem igualmente desprovidas de fundamento. As línguas primitivas ostentam uma grande complexidade. Em quase todos os idiomas arcaicos existem palavras que por si mesmas constituem frases e orações completas. O estudo das linguagens primitivas confirma o que nos revela a antropologia cultural: à medida que penetramos no passado não encontramos, como se pensava no século XIX, sociedades mais simples, mas sim donas de uma desconcertante complexidade. A passagem do simples para o complexo pode ser uma constante nas ciências naturais, porém não o é nas da cultura. Se bem que a hipótese da origem animal da linguagem se estilhace ante o caráter irredutível da significação, tem a grande originalidade de incluir a "linguagem no campo dos movimentos expressivos."[1] Antes de falar, o homem gesticula. Gestos e movimentos possuem significação. E nela estão presentes os três elementos da linguagem: indicação, emoção e representação. Os homens falam com as mãos e com o rosto. O grito atinge a significação representativa e indicativa ao se aliar a esses gestos e movimentos. Talvez a primeira linguagem humana tenha sido a pantomima imitativa e mágica. Regidos pelas leis do pensamento analógico, os movimentos corporais imitam e recriam objetos e situações.

Qualquer que seja a origem da fala, os especialistas parecem concordar quanto à "natureza primariamente mítica de todas as palavras e formas de linguagem..." A ciência moderna confirma de maneira impressionante a idéia de Herder e dos românticos alemães: "parece indubitável que desde o princípio a linguagem e o mito permanecem numa indubitável correlação... Ambos são expressões de uma tendência fundamental na formação de símbolos: o princípio radicalmente metafórico que está no íntimo de toda função de simbolização."[2] Linguagem e mito são vastas metáforas da realidade. A essência da linguagem é simbólica porque consiste em representar um elemento da realidade por outro, como ocorre com as metáforas. A ciência verifica uma crença comum a todos os poetas de todos os tempos: a linguagem é poesia em estado natural. Cada palavra ou grupo de palavras é uma metáfora. E, desse modo, é um instrumento mágico, isto é, algo susceptível de transformar em outra coisa e de transmutar aquilo em que toca: a palavra pão, tocada pela palavra sol, se torna efetivamente um astro; e o sol, por sua vez, se torna um alimento luminoso. A palavra é um símbolo que emite símbolos. O homem é ho-

[1] Hoje eu não afirmaria de modo tão categórico as diferenças entre comunicação animal e humana. Certamente, há ruptura ou hiato entre elas, porém ambas são parte desse universo da comunicação, pressentido por todos os poetas sob a forma da analogia universal, que a cibernética descobriu.

[1] Obra citada.
[2] Obra citada.

mem graças à linguagem, graças à metáfora original que o fez ser outro e o separou do mundo natural. O homem é um ser que se criou ao criar uma linguagem. Pela palavra, o homem é uma metáfora de si mesmo.

A constante produção de imagens e de formas verbais rítmicas é uma prova do caráter simbolizante da fala, de sua natureza poética. A linguagem tende espontaneamente a se cristalizar em metáforas. Diariamente as palavras chocam-se entre si e emitem chispas metálicas ou formam pares fosforescentes. O céu verbal se povoa sem cessar de novos astros. Todos os dias afloram à superfície do idioma palavras e frases, minando ainda umidade e silêncio por entre suas frias escamas. No mesmo instante outras desaparecem. De repente, o terreno baldio de um idioma fatigado se cobre de súbitas flores verbais. Criaturas luminosas habitam as espessuras da fala, Criaturas sobretudo vorazes. No seio da linguagem há uma guerra civil sem quartel. Todos contra um. Um contra todos. Enorme massa sempre em movimento, engendrando-se sem cessar, ébria de si! Nos lábios das crianças, dos loucos, dos sábios, dos idiotas, dos namorados ou dos solitários, brotam imagens, jogos de palavras, expressões surgidas do nada. Por um instante brilham ou lampejam. Depois se apagam. Feitas de matéria inflamada, as palavras se incendeiam mal são roçadas pela imaginação ou pela fantasia. Mas são incapazes de conservar seu fogo. A fala é a substância ou o alimento do poema; não é, porém, o poema. A distinção entre o poema e essas expressões poéticas — inventadas ontem ou repetidas há mais de mil anos por um povo que conserva intacto seu saber tradicional — radica-se no seguinte: o poema é uma tentativa de transcender o idioma; as expressões poéticas, ao contrário, vivem no mesmo nível da fala e são o resultado do vaivém das palavras nas bocas dos homens. Não são criações, obras. A fala, a linguagem social, concentra-se no poema, articula-se e levanta-se. O poema é linguagem erguida.

Assim como ninguém mais sustenta que o povo seja o autor das epopéias homéricas, tampouco ninguém pode defender a idéia do poema como uma secreção natural da linguagem. Lautréamont quis dizer outra coisa quando profetizou que um dia a poesia seria feita por todos. Nada mais deslumbrante que esse programa. Mas, como ocorre com toda profecia revolucionária, o advento desse estado futuro de poesia total supõe um regresso ao tempo original. Nesse caso, ao tempo em que falar era criar. Ou seja: voltar à identidade entre a coisa e o nome. A distância entre a palavra e o objeto — que é precisamente o que obriga cada palavra a se converter em metáfora daquilo que designa — é conseqüência de outra: mal o homem adquiriu consciência de si, separou-se do mundo natural e construiu outro no interior de si mesmo. A palavra não é idêntica à realidade que nomeia porque entre o homem e as coisas — e, mais profundamente, entre o homem e seu ser — se interpõe a consciência de si mesmo. A palavra é uma ponte através da qual o homem tenta superar a distância que o separa da realidade exterior. Mas essa distância faz parte da natureza humana. Para dissolvê-la, o homem deve renunciar à sua humanidade, seja regressando ao mundo natural, seja transcendendo as limitações que são impostas por sua condição. Ambas as tentações, latentes ao longo de toda a história, apresentam-se agora com maior exclusividade ao homem moderno. Daí a poesia contemporânea se mo-

vimentar entre dois pólos: de um lado, ela é uma profunda afirmação dos valores mágicos; de outro, uma vocação revolucionária. As duas direções expressam a rebelião do homem contra sua própria condição. Assim, "mudar o homem" quer dizer renunciar a sê-lo: enterrar-se para sempre na inocência animal ou libertar-se do peso da história. Para conseguir o segundo é necessário transtornar os termos da velha relação, de modo que não seja a existência histórica que determine a consciência, mas o inverso. A tentativa revolucionária se apresenta como uma recuperação da consciência alienada e, da mesma forma, como a conquista que essa consciência recuperada faz do mundo histórico e da natureza. Senhora das leis históricas e sociais, a consciência determinaria a existência. A espécie teria dado, então, seu segundo salto mortal. Graças ao primeiro, abandonou o mundo natural, deixou de ser animal e se pôs de pé: contemplou a natureza e se contemplou. Ao dar o segundo, regressaria à unidade original, mas sem perder a consciência, e sim fazendo desta o fundamento real da natureza. Embora não seja essa a única tentativa do homem para recuperar a unidade perdida de consciência e existência (magia, mística, religião e filosofia têm proposto e propõem outras vias), seu mérito reside em que se trata de um caminho aberto a todos os homens e que se reputa como o fim ou o sentido da história. Aqui seria preciso perguntar: uma vez reconquistada a unidade primordial entre o mundo e o homem, não ficariam sobrando as palavras? O fim da separação seria também o fim da linguagem. A utopia terminaria, como a música, no silêncio. Enfim, qualquer que seja nossa opinião sobre essa idéia, é evidente que a fusão — ou melhor, a reunião — da palavra e da coisa, do nome e do nomeado,

exige prévia reconciliação do homem consigo mesmo e com o mundo. Enquanto não se opera essa mudança, o poema continuará sendo um dos poucos recursos do homem para ir mais além de si mesmo, ao encontro do que é profundo e original. Portanto, não é possível confundir o brilho faiscante do poético com as empresas mais temerárias e decisivas da poesia.

A impossibilidade de confiar ao puro dinamismo da linguagem a criação poética se confirma mal se percebe que não existe um só poema no qual não tenha ocorrido a intervenção de uma vontade criadora. Sim, a linguagem é poesia e cada palavra esconde uma certa carga metafórica disposta a explodir tão logo se toca na mola secreta; a força criadora da palavra reside, porém, no homem que a pronuncia. O homem põe em marcha a linguagem. A noção de um criador, necessário antecedente do poema, parece se opor à crença na poesia como algo que escapa ao controle da vontade. Tudo depende do que se entende por vontade. Primeiramente devemos abandonar a concepção estática das chamadas faculdades, assim como abandonamos a idéia de uma alma à parte. Não podemos falar de faculdades psíquicas — memória, vontade, etc. — como se fossem entidades separadas e independentes. A psique é uma totalidade indivisível. Se não é possível traçar fronteiras entre o corpo e o espírito, tampouco o é discernir onde termina a vontade e começa a pura passividade. Em cada uma de suas manifestações a psique se expressa de modo total. Em cada função estão presentes todas as outras. A imersão em estados de absoluta receptividade não implica abolição do querer. O testemunho de San Juan de la Cruz — "nada desejando" — adquire aqui imenso valor psicológico: o próprio nada se torna ativo pela força do desejo. O Nirvana oferece a mesma combinação de

passividade ativa, de movimento que é repouso. Os estados de passividade — desde a experiência do vazio interior até a oposta de congestão do ser — exigem o exercício de uma vontade decidida a romper a dualidade entre objeto e sujeito. O perfeito iogue é aquele que, imóvel, sentado em postura apropriada, "fitando com olhar impassível a ponta de seu nariz", é tão senhor de si que se esquece de si mesmo.

Todos sabemos até que ponto é difícil roçar as margens da distração. Essa experiência se confronta com as tendências de nossa civilização, que propõe como arquétipos humanos o abstraído, o retraído e até o contraído. Um homem que se distrai nega o mundo moderno. Ao fazê-lo, joga o todo pelo todo. Intelectualmente, sua decisão não é diferente da do suicida por sede de conhecer o que há do outro lado da vida. O distraído se pergunta: o que há do outro lado da vigília e da razão? A distração quer dizer: atração pelo reverso deste mundo. A vontade não desaparece; simplesmente, muda de direção — em lugar de servir aos poderes analíticos, os impede de que confisquem, para seus próprios fins, a energia psíquica. A pobreza de nosso vocabulário psicológico e filosófico nessa matéria contrasta com a riqueza das expressões e imagens poéticas. Recordemos a "música calada" de San Juan ou o "vazio é plenitude" de Laotsé. Os estados passivos não são nada mais que experiências do silêncio, e o vazio nada mais é que momentos positivos e plenos: do núcleo do ser jorra uma profusão de imagens. "Meu coração está brotando flores na metade da noite", diz o poema asteca. A paralisia voluntária ataca apenas uma parte da psique. A passividade de uma zona provoca a atividade de outra e torna possível a vitória da imaginação ante as tendências analíticas, discursivas ou racionalistas. Em nenhum caso de-

saparece a vontade criadora. Sem ela, as portas da identificação com a realidade permanecem inexoravelmente fechadas.

A criação poética se inicia como violência sobre a linguagem. O primeiro ato dessa operação consiste no desenraizamento das palavras. O poeta arranca-as de suas conexões e misteres habituais: separados do mundo informativo da fala, os vocábulos se tornam únicos, como se acabassem de nascer. O segundo ato é o regresso da palavra: o poema se converte em objeto de participação. Duas forças antagônicas habitam o poema: uma de elevação ou desenraizamento, que arranca a palavra da linguagem; outra de gravidade, que a faz voltar. O poema é uma criação original e única, mas também é leitura e recitação — participação. O poeta o cria; o povo, ao recitá-lo, recria-o. Poeta e leitor são dois momentos de uma mesma realidade. Alternando-se de uma maneira que não é inexato chamar de cíclica, sua rotação engendra a chispa — a poesia.

As duas operações — separação e regresso — exigem que o poema se sustente numa linguagem comum. Não é uma fala popular ou coloquial, como se pretende agora, mas sim a língua de uma comunidade — cidade, nação, classe, grupo ou seita. Os poemas homéricos foram "compostos num dialeto literário e artificial que nunca foi propriamente falado" (Alfonso Reyes). Os grandes textos da literatura sânscrita pertencem a épocas em que essa língua deixara de ser falada, exceto por grupos reduzidos. No teatro de Kalidasa os personagens nobres falam sânscrito; ou plebeus, prácrito. Contudo, popular ou minoritária, a linguagem que sustenta o poeta possui duas características: é viva e comum. Isto é, usada por um grupo de homens para comunicar e per-

petuar suas experiências, paixões, esperanças e crenças. Ninguém pode escrever um poema numa língua morta, exceto como exercício literário (e então não se trata de um poema, porque este só se realiza plenamente na participação: sem leitor, a obra só existe pela metade). Tampouco a linguagem matemática, física ou de qualquer outra ciência oferece sustento à poesia: é linguagem comum, mas não é viva. Ninguém canta em fórmulas. É verdade que as definições científicas podem ser utilizadas num poema (Lautréamont empregou-as com genialidade). Só que então se opera uma transmutação, uma mudança de signo: a fórmula científica deixa de servir à demonstração e tende a destruí-la. O humor é uma das maiores armas da poesia.

Ao criar a linguagem das nações européias, as lendas e poemas épicos contribuíram para criar essas mesmas nações. Num sentido profundo, as fundaram — deram-lhes consciência de si mesmas. Efetivamente, por obra da poesia, a linguagem comum se transformou em imagens míticas dotadas de valor arquetípico. Rolando, o Cid, Artur, Lancelot, Parsifal são heróis, modelos. A mesma coisa pode ser dita — com algumas e decisivas ressalvas — das criações épicas que coincidem com o nascimento da sociedade burguesa: os romances. Realmente, o traço distintivo da Idade Moderna, do ponto de vista da situação social do poeta, é sua posição marginal. A poesia é um alimento que a burguesia — como classe — tem sido incapaz de digerir. Eis porque uma vez ou outra ela tentou domesticá-la. Só que mal um poeta ou um movimento poético cede e aceita regressar à ordem social, surge uma nova criação que constitui, às vezes até sem se propor a isso, uma crítica e um escândalo. A poesia moderna se converteu no alimento dos dissidentes e desterrados do mundo burguês. Uma poesia em rebelião corresponde a uma sociedade dividida.

E também nesse caso extremo não se rompe a relação íntima que une a linguagem social ao poema. A linguagem do poeta é a mesma linguagem de sua comunidade, qualquer que esta seja. Entre uma e outra se estabelece um jogo recíproco de influências, um sistema de vasos comunicantes. A linguagem de Mallarmé é um idioma de iniciados. Os leitores dos poetas modernos estão unidos por uma espécie de cumplicidade e formam uma sociedade secreta. Porém, o traço característico de nossos dias é o rompimento do equilíbrio precariamente mantido ao longo do século XIX. A poesia de seitas chega a seu fim porque a tensão se tornou insuportável: a linguagem social se degrada dia a dia numa "gíria" seca de técnicos e jornalistas; no outro extremo, o poema se converte em exercício suicida. Chegamos ao fim de um processo iniciado nos albores da Idade Moderna.

Muitos poetas contemporâneos, desejosos de salvar a barreira de vazio que o mundo moderno lhes opõe, tentaram buscar o perdido auditório: ir ao povo. Só que já não há povo — há massas organizadas. E assim, "ir ao povo" significa ocupar um lugar entre os "organizadores" das massas. O poeta se converte em funcionário. Não deixa de ser assombrosa essa troca. Os poetas do passado tinham sido sacerdotes ou profetas, senhores ou rebeldes, bufões ou santos, criados ou mendigos. Competia ao Estado burocrático fazer do criador um empregado graduado da "frente cultural". O poeta já tem um "lugar" na sociedade. E a poesia tem?

A poesia vive nas camadas mais profundas do ser, ao passo que as ideologias e tudo o que chamamos de idéias e opiniões constituem os estratos mais superficiais da consciência. O poema se nutre da linguagem viva de uma comunidade, de seus mitos, seus sonhos e suas pai-

xões, isto é, suas tendências mais secretas e poderosas. O poema constrói o povo porque o poeta remonta a corrente da linguagem e bebe na fonte original. No poema a sociedade se depara com os fundamentos de seu ser, com sua palavra primeira. Ao proferir essa palavra original, o homem se criou. Aquiles e Odisseu são algo mais que duas figuras heróicas: são o destino grego criando-se a si mesmo. O poema é mediação entre a sociedade e aquele que a funda. Sem Homero, o povo grego não seria o que foi. O poema nos revela o que somos e nos convida a ser o que somos.

Os partidos políticos modernos transformam o poeta em propagandista e assim o degradam. O propagandista dissemina na "massa" as concepções dos hierarcas. Sua tarefa consiste em transmitir certas diretivas, de cima para baixo. Seu raio de interpretação é muito reduzido (já se sabe que todo desvio, ainda que involuntário, é perigoso). O poeta, ao contrário, opera de baixo para cima: da linguagem de sua comunidade para a do poema. Em seguida, a obra regressa às suas fontes e se torna objeto de comunhão. A relação entre o poeta e seu povo é orgânica e espontânea. Tudo se opõe agora a esse processo de constante recriação. O povo se divide em classes e grupos; depois se petrifica em blocos. A linguagem comum se transforma num sistema de fórmulas. Com as vias de comunicação muradas, o poeta se vê sem linguagem na qual possa se apoiar, e o povo sem imagens nas quais se reconheça. É preciso aceitar com lealdade essa situação. Se o poeta abandona seu desterro — única possibilidade de autêntica rebeldia —, abandona também a poesia e a possibilidade de que esse exílio se transforme em comunhão. Pois entre o propagandista e seu auditório estabelece-se um duplo equívoco: ele crê que fala a linguagem do povo; o povo crê que escuta a linguagem da poesia. A solidão gesticulante da tribuna é total e irrevogável. É ela — e não a de quem luta sozinho para encontrar a palavra comum — que é, na verdade, solidão sem saída e sem futuro.

Alguns poetas acreditam que uma simples mudança verbal é suficiente para reconciliar poema e linguagem social. Uns ressuscitam o folclore; outros se apóiam na fala coloquial. Mas o folclore preservado nos museus ou em regiões isoladas deixou de ser linguagem há vários séculos — é uma curiosidade ou uma nostalgia. Quanto à linguagem desvirtuada das urbes, não é uma linguagem, mas sim um pedaço de alguma coisa que foi um todo coerente e harmonioso. A fala da cidade tende a se petrificar em fórmulas e *slogans* e sofre assim a mesma sorte da arte popular, convertida em artefato industrial, e a do próprio homem, que de pessoa se transforma em massa. A exploração do folclore, o uso da linguagem coloquial ou a inclusão de passagens deliberadamente antipoéticas ou prosaicas no meio de um texto de alta tensão são recursos literários que têm o mesmo sentido do emprego dos dialetos artificiais pelos poetas do passado. Em todos os casos trata-se de procedimentos característicos da chamada poesia minoritária, como as imagens geográficas dos poetas "metafísicos" ingleses, as alusões mitológicas dos renascentistas ou as irrupções do humor em Lautréamont e Jarry. Pedras de toque, incrustadas no poema para sublinhar a autenticidade do resto, sua função não é diferente da função do emprego de materiais que tradicionalmente não pertenciam ao mundo da pintura. Não foi em vão que se comparou *"The waste land"* a um *collage*. O mesmo se pode dizer de certos poemas de Apollinaire. Tudo isso possui eficácia poética, mas não torna mais compreensível a obra. As fontes da compreensão são outras: radicam-se na comunidade da linguagem e dos valores. O poeta moderno não fala a linguagem da sociedade nem

comunga com os valores da atual civilização. A poesia de nosso tempo não pode fugir da solidão e da rebelião, exceto através de uma mudança da sociedade e do próprio homem. A ação do poeta contemporâneo só pode ser exercida sobre indivíduos e grupos. Talvez residam nessa limitação sua eficácia presente e sua futura fecundidade.

Os historiadores afirmam que as épocas de crise ou estancamento produzem automaticamente uma poesia decadente. Condenam, assim, a poesia hermética, solitária ou difícil. Contrariamente, os momentos de ascensão histórica se caracterizam por uma arte de plenitude, a que toda a sociedade tem acesso. Se o poema é escrito no que chamam de linguagem de todos, estamos diante de uma arte madura. Arte clara é arte grande. Arte obscura e para poucos é arte decadente. Certos pares de adjetivos expressam essa dualidade: arte humana e desumana, popular e minoritária, clássica e romântica (ou barroca). Quase sempre ocorre a coincidência dessas épocas de esplendor com o apogeu político ou militar da nação. Tão logo os povos dispõem de grandes exércitos e chefes invencíveis, surgem os grandes poetas. Outros historiadores asseguram que essa grandeza poética se dá um pouco antes — quando os exércitos afiam os dentes —, ou um pouco depois — quando os netos dos conquistadores digerem os troféus. Deslumbrados por essa idéia formam-se pares brilhantes: Racine e Luís XIV, Garcilaso e Carlos V, Elizabeth I e Shakespeare. E outros obscuros, crepusculares, como os de Luis de Góngora e Filipe IV, Lícofron e Ptolomeu Filadelfo.

No que toca à obscuridade das obras, deve-se dizer que todo poema oferece, no princípio, dificuldades. A criação poética enfrenta sempre a resistência do inerte e horizontal. Ésquilo sofreu a acusação de obscuridade. Eurípedes era odiado por seus contemporâneos e foi con-

siderado pouco claro. Garcilaso foi chamado de sem classe e cosmopolita. Os românticos foram acusados de herméticos e decadentes. Os "modernistas" enfrentaram as mesmas críticas. A verdade é que a dificuldade de toda obra reside em sua novidade. Separadas de suas funções habituais e reunidas numa ordem que não é nem a da conversação nem a do discurso, as palavras oferecem uma resistência irritante. Toda criação engendra equívocos. O gozo poético não é proporcionado sem que sejam vencidas certas dificuldades, análogas às da criação. A participação implica uma recriação; o leitor reproduz os gestos e a experiência do poeta. De outro lado, quase todas as épocas de crise ou decadência social são férteis em grandes poetas: Góngora e Quevedo, Rimbaud e Lautréamont, Donne e Blake, Melville e Dickinson. Se temos de fazer caso do critério histórico, Poe é a expressão da decadência sulista e Rubén Darío da extrema prostração da sociedade hispano-americana. E como explicar Leopardi em plena dissolução italiana, e os românticos germânicos numa Alemanha estraçalhada e à mercê dos exércitos napoleônicos? Grande parte da poesia profética dos hebreus coincide com as épocas da escravidão, dissolução ou decadência israelita. Villon e Manrique escrevem no que se chamou de "outono da Idade Média". E que dizer da "sociedade de transição" em que vive Dante? A Espanha de Carlos IV produz Goya. Não, a poesia não é um reflexo mecânico da história. As relações entre ambas são mais sutis e complexas. A poesia muda; não progride nem decai. Decaem, sim, as sociedades.

Em tempos de crise rompem-se ou afrouxam-se os laços que fazem da sociedade um todo orgânico. Em épocas de cansaço, imobilizam-se. No primeiro caso a sociedade se dispersa; no segundo, se petrifica sob a tirania

de uma máscara imperial e nasce a arte oficial. Contudo, a linguagem de seitas e comunidades reduzidas é propícia à criação poética. A situação de exílio do grupo dá às suas palavras tensão e valor particulares. Todo idioma sagrado é secreto. E o inverso: todo idioma secreto — sem excluir o dos conjurados e conspiradores — confina com o sagrado. O poema hermético proclama a grandeza da poesia e a miséria da história. Góngora é um testemunho da saúde do idioma espanhol, tanto quanto o Conde-Duque de Olivares o é da decadência de um Império. O cansaço de uma sociedade não acarreta necessariamente a extinção das artes, nem provoca o silêncio do poeta. É bem mais provável que ocorra o contrário: suscita o aparecimento de poetas e obras solitárias. Cada vez que surge um grande poeta hermético ou movimentos de poesia em rebelião contra os valores de uma sociedade determinada, deve-se suspeitar de que essa sociedade, e não a poesia, sofre de males incuráveis. E esses males podem ser medidos conforme duas circunstâncias: a ausência de uma linguagem comum e a surdez da sociedade ante o canto solitário. A solidão do poeta mostra a queda social. A criação, sempre na mesma altura, acusa a descida de nível histórico. Daí que às vezes nos parecem mais elevados os poetas difíceis. Trata-se de um erro de perspectiva. Não são mais elevados; simplesmente o mundo que os cerca é mais baixo.[1]

O poema se apóia na linguagem social ou comum; como, porém, se efetua a passagem e o que ocorre com as palavras quando deixam a esfera social e passam a ser palavras do poema? Filósofos, oradores e literatos escolhem suas palavras. Os primeiros, segundo seus significados; os outros, em atenção à sua eficácia moral, psicológica ou literária. O poeta não escolhe suas palavras. Quando se diz que um poeta procura sua linguagem, não se quer dizer que ande por bibliotecas ou mercados recolhendo termos antigos e novos, mas sim que, indeciso, vacila entre as palavras que realmente lhe pertencem, que estão nele desde o início, e as outras aprendidas nos livros ou na rua. Quando um poeta encontra sua palavra, reconhece-a: já estava nele. E ele já estava nela. A palavra do poeta se confunde com ele próprio. Ele é a sua palavra. No momento da criação, aflora à consciência a parte mais secreta de nós mesmos. A criação consiste em trazer à luz certas palavras inseparáveis de nosso ser. Essas e não outras. O poema é feito de palavras necessárias e insubstituíveis. Por isso é tão difícil corrigir uma obra já feita. Toda correção implica uma re-criação, um retorno sobre nossos passos, para dentro de nós mesmos. A impossibilidade da tradução poética também depende dessa circunstância. Cada palavra do poema é única. Não há sinônimos. Única e irremovível: impossível ferir um vocábulo sem ferir todo o poema; impossível mudar uma vírgula sem transtornar todo o edifício. O poema é uma totalidade viva, feita de elementos insubstituíveis. A verdadeira tradução não pode ser, portanto, senão uma recriação.

Afirmar que o poeta só emprega palavras que já estavam nele não desmente o que se disse sobre as relações entre poema e linguagem comum. Para dissipar esse equívoco basta recordar que, por sua própria natureza, toda linguagem é comunicação. As palavras do poeta são também as palavras de sua comunidade. Do contrário não seriam palavras. Toda palavra implica dois elementos: o que fala e o que ouve. O universo verbal do poema não é feito dos vocábulos do dicionário, mas dos vocábulos da comunidade. O poeta não é um homem rico em palavras mortas, mas em vozes vivas. Linguagem pessoal

[1] Sobre "Poesia, sociedade e Estado", veja-se o apêndice 1.

quer dizer linguagem comum revelada ou transfigurada pelo poeta. O mais elevado dos poetas herméticos assim definia a missão do poema: "Dar um sentido mais puro às palavras da tribo." E isso é real até no sentido mais superficial da frase: retorno ao significado etimológico do vocábulo e, da mesma forma, enriquecimento dos idiomas. Grande número de vozes que agora nos parecem comuns e correntes são invenções, italianismos, neologismos e latinismos de Juan Mena, Garcilaso ou Góngora. As palavras do poeta são também as da tribo ou o serão um dia. O poeta transforma, recria e purifica o idioma; e depois o reparte. Mas em que consiste essa purificação da palavra pela poesia e o que se quer dizer quando se afirma que o poeta não se serve das palavras mas, ao contrário, é seu servo?

As palavras, frases e exclamações que nos arrancam a dor, o prazer ou qualquer outro sentimento são reduções da linguagem a seu mero valor afetivo. Os vocábulos assim pronunciados deixam de ser, estritamente, instrumentos de relação. Croce observa que não se trata propriamente de expressões verbais: falta-lhes o elemento voluntário e pessoal, e sobra-lhes a espontaneidade quase maquinal com que se produzem. São frases feitas, das quais está ausente todo matiz pessoal. Não é necessário ouvir a opinião do filósofo italiano para perceber que, ainda que se trate de verdadeiras expressões, carecem de uma dimensão imprescindível: serem veículos de relação. Toda palavra implica um interlocutor. E o mínimo que podemos dizer dessas expressões e frases com que maquinalmente descarregamos nossa afetividade é que nelas o interlocutor está diminuído e quase apagado. A palavra sofre uma mutilação: a do ouvinte.

Em algum lugar Valéry disse que "o poema é o desenvolvimento de uma exclamação". Entre *desenvolvimento* e *exclamação* há uma tensão contraditória; eu

acrescentaria que essa tensão *é* o poema. Se um dos dois termos desaparece, o poema volta à interjeição maquinal ou se converte em amplificação eloqüente, descrição ou teorema. O *desenvolvimento* é uma linguagem que se cria a si mesma diante dessa realidade bruta e propriamente indizível a que alude a exclamação. Poema: ouvido que escuta uma boca que diz o que não disse a exclamação. O grito de sofrimento ou júbilo assinala o objeto que nos fere ou alegra; assinala-o mas o encobre: diz *aí está*; não diz *o que* ou *quem é*. A realidade indicada pela exclamação permanece inominada: está aí, nem ausente nem presente, prestes a aparecer ou se desvanecer para smpre. É uma iminência — de quê? O *desenvolvimento* não é uma pergunta nem uma resposta: é uma convocação. O poema — boca que fala e ouvido que escuta — será a revelação daquilo que a exclamação assinala sem nomear. Digo revelação e não explicação. Se o desenvolvimento é uma explicação, a realidade não será revelada, mas elucidada, e a linguagem sofrerá uma mutilação: teremos deixado de ver e ouvir para somente entender.

O extremo oposto é o uso da linguagem com fins de intercâmbio imediato. Então as palavras deixam de ter significados precisos e perdem muitos de seus valores plásticos, sonoros e emotivos. O interlocutor não desaparece; ao contrário, se afirma em excesso. Quem se afina e se atenua é a palavra, que se converte em mera moeda de troca. Todos os seus valores se extinguem ou decrescem, à custa do valor de relação.

No caso da exclamação, a palavra é grito lançado ao vazio: prescinde do interlocutor. Quando a palavra é instrumento do pensamento abstrato, o significado devora-os todos: ouvinte e prazer verbal. Veículo de intercâmbio, a palavra degrada-se. Nos três casos, ela se reduz

e se especializa. E a causa dessa mutilação comum é que a linguagem se torna para nós utensílio, instrumento, coisa. Cada vez que nos servimos das palavras, as mutilamos. O poeta, porém, não se serve das palavras. É seu servo. Ao servi-las, devolve-as à sua plena natureza, fá-las recuperar seu ser. Graças à poesia, a linguagem reconquista seu estado original. Primeiramente, seus valores plásticos e sonoros, em geral desdenhados pelo pensamento; em seguida, os afetivos; por fim, os significativos. Purificar a linguagem, tarefa do poeta, significa devolver-lhe sua natureza original. E aqui tocamos num dos temas centrais dessa reflexão. A palavra, em si mesma, é uma pluralidade de sentidos. Se por obra da poesia a palavra recupera sua natureza original, isto é, sua possibilidade de significar duas ou mais coisas ao mesmo tempo, o poema parece negar a própria essência da linguagem: a significação ou sentido. A poesia seria uma empresa fútil e ao mesmo tempo monstruosa: despoja o homem de seu bem mais precioso, a linguagem, e lhe dá em troca um sonoro balbucio ininteligível. Que sentido têm, se é que têm algum, as palavras e frases do poema?

O RITMO

As palavras se conduzem como seres caprichosos e autônomos. Sempre dizem "isto e o outro" e, ao mesmo tempo, "aquilo e o outro mais além". O pensamento não se resigna; forçado a usá-las, vez ou outra pretende reduzi-las às suas próprias leis; e vez ou outra a linguagem se revolta e rompe os diques da sintaxe e do dicionário. Léxicos e gramáticas são obras condenadas a nunca se acabarem. O idioma está sempre em movimento, ainda que o homem, por ocupar o centro do remoinho, poucas vezes se aperceba dessa incessante mutação. Daí que, como se fosse algo estático, a gramática afirme que a língua é um conjunto de vozes e que estas constituem a unidade mais simples, a célula lingüística. Na realidade, o vocábulo nunca vem isolado; ninguém fala com palavras soltas. O idioma é uma totalidade indivisível; não é formado pela soma de suas vozes, do mesmo modo que a sociedade não é o conjunto dos indivíduos que a compõem. Uma palavra isolada é incapaz de constituir uma unidade significativa. A palavra solta não é, propriamente, linguagem; tampouco linguagem é uma sucessão de vocábulos dispostos ao acaso. Para que a linguagem se produza é mister que os signos e os sons se associem de tal maneira que impliquem e transmitam um sentido. A pluralidade potencial de significados da palavra solta se transforma na frase numa certa e única direção, embora nem sempre rigorosa e unívoca. Assim, não é a voz, mas a frase ou a oração, que constitui a unidade mais simples da fala. A frase é uma totalidade auto-suficiente; toda a linguagem, como num microcos-

mo, vive nela. À semelhança do átomo, é um organismo só separável pela violência. Com efeito, só através da violência da análise gramatical, a frase se decompõe em palavras. A linguagem é um universo de unidades significativas, isto é, de frases.

Basta observar como escrevem os que não passaram pelos constrangimentos da análise gramatical para comprovar a verdade dessas afirmações. As crianças são incapazes de isolar as palavras. A aprendizagem da gramática é iniciada com o ensino da divisão das frases em palavras e destas em sílabas e letras. As crianças, porém, não têm consciência das palavras; têm-na, e muito viva, das frases: pensam, falam e escrevem em blocos significativos, e lhes custa trabalho compreender que uma frase é feita de palavras. Todos aqueles que não sabem mais que escrever mostram a mesma tendência. Quando escrevem, separam ou juntam ao acaso os vocábulos — não sabem ao certo onde acabam e começam. Ao falar, pelo contrário, os analfabetos fazem as pausas precisamente onde têm de ser feitas: pensam em frases. Da mesma forma, mal nos distraímos ou deixamos de nos controlar, a linguagem natural recupera seus direitos e duas palavras ou mais se juntam no papel, já não obedecendo às regras da gramática mas ao ditado do pensamento. Cada vez que nos distraímos, reaparece a linguagem em seu estado natural, anterior à gramática. Poderíamos perguntar se há palavras isoladas que formam por si mesmas unidades significativas. Em certos idiomas primitivos a unidade parece ser a palavra; os pronomes demonstrativos de algumas dessas línguas não se limitam a designar este ou aquele, mas "este que está de pé", "aquele que se acha tão perto que se poderia tocá-lo", "aquela ausente", "este visível", etc. Cada uma dessas palavras é, contudo, uma frase. Assim, nem nos

idiomas mais simples a palavra isolada é uma linguagem. Esses pronomes são palavras-frase.[1]

O poema possui o mesmo caráter complexo e indivisível da linguagem e de sua célula, a frase. Todo poema é uma totalidade encerrada dentro de si mesma — é uma frase ou um conjunto de frases que formam um todo. Como o resto dos homens, o poeta não se expressa em vocábulos soltos, mas em unidades compactas e inseparáveis. A célula do poema, seu núcleo mais simples, é a frase poética. Porém, diferentemente do que acontece com a prosa, a unidade da frase, o que a constitui como tal e forma a linguagem, não é o sentido ou direção significativa, mas o ritmo. Essa desconcertante propriedade da frase poética será estudada adiante; antes é indispensável descrever de que maneira a frase prosaica — a fala comum — se transforma em frase poética.

Ninguém pode se furtar à crença no poder mágico das palavras. Nem sequer aqueles que desconfiam delas. A

[1] A lingüística moderna parece contradizer essa opinião. Não obstante, como se verá, a contradição não é absoluta. Para Roman Jakobson "a palavra é uma parte constituinte de um contexto superior, a frase, e simultaneamente é um contexto de outros constituintes menores, os *morfemas* (unidades mínimas dotadas de significação) e os *fonemas*". Por sua vez, os fonemas são como faces, ou feixes, de *traços diferenciais*. Tanto cada traço diferencial como cada fonema se constituem diante das outras partículas numa relação de oposição ou contraste: os fonemas "designam uma mera alteridade". Entretanto, embora careçam de significação própria, os fonemas "participam da significação", já que sua "função consiste em diferenciar, cimentar, separar ou destacar" os morfemas e de tal maneira distingui-los entre si. Por sua vez, o morfema não atinge significação efetiva senão na palavra e esta na frase ou na palavra-frase. Assim, pois, traços diferenciais, fonemas, morfemas e palavras são signos que só têm plena significação dentro de um contexto. Finalmente, o contexto só significa e é inteligível dentro de uma chave comum entre o que fala e o que ouve: a linguagem. As unidades semânticas (morfemas e palavras) e as fonológicas (traços diferenciais e fonemas) são elementos lingüísticos por pertencerem a um sistema de significados que engloba. As unidades lingüísticas não constituem a linguagem, mas, inversamente, é a linguagem que as constitui. Cada unidade, seja no nível fonológico ou no significativo, define-se por sua relação com as outras partes: "a linguagem é uma totalidade indivisível".

reserva ante a linguagem é uma atitude intelectual. Só em certos momentos medimos e pesamos as palavras; passado esse instante, devolvemos-lhes seu crédito. A confiança ante a linguagem é a atitude espontânea e original do homem: as coisas são seu nome. A fé no poder das palavras é uma reminiscência de nossas crenças mais antigas: a natureza está animada; cada objeto possui uma vida própria; as palavras, que são os duplos do mundo objetivo, são também animadas. A linguagem, como o universo, é um mundo de chamadas e respostas; fluxo e refluxo, união e separação, inspiração e expiração. Algumas palavras se atraem, outras se repelem, e todas se correspondem. A fala é um conjunto de seres vivos, movidos por ritmos semelhantes aos que regem os astros e as plantas.

Todo aquele que tenha praticado a escrita automática — até onde é possível essa tentativa — conhece as estranhas e deslumbrantes associações da linguagem entregue à sua própria espontaneidade. Evocação e convocação. *Les mots font l'amour,* disse André Breton. E um espírito tão lúcido como Alfonso Reyes adverte o poeta demasiado seguro de seu domínio do idioma: "Um dia as palavras se unirão contra ti, se revoltarão todas contra ti..." Mas não é necessário recorrer a esses testemunhos literários. O sonho, o delírio, a hipnose e outros estados de relaxamento da consciência favorecem o jorro das frases. A corrente parece não ter fim: uma frase nos leva a outra. Arrastados pelo rio de imagens, roçamos as margens do puro existir e adivinhamos um estado de unidade, de união final com nosso ser e com o ser do mundo. Incapaz de opor diques à maré, a consciência vacila. E de repente tudo desemboca numa imagem final. Um muro nos barra o passo — voltamos ao silêncio.

Os estados opostos — extrema tensão da consciência, sentimento agudo da linguagem, diálogos nos quais as

inteligências se chocam e brilham, galerias transparentes que a introspecção multiplica ao infinito — também são favoráveis à repentina aparição de frases caídas do céu. Ninguém as chamou; são como uma recompensa da vigília. Atrás do forcejar da razão que abre passagem para si, pisamos numa zona harmoniosa. Tudo se torna fácil, tudo é resposta tácita, alusão esperada. Sentimos que as idéias rimam. Entrevemos então que pensamentos e frases também são ritmos, chamadas, ecos. Pensar é dar a nota certa, vibrar ao leve toque da onda luminosa. A cólera, o entusiasmo, a indignação, tudo o que nos põe fora de nós mesmos, possui a mesma virtude libertadora. Brotam frases inesperadas, donas de um poder elétrico: "Fulminou-o com o olhar", "deitou raios e centelhas pela boca..." O elemento fogo preside todas essas expressões. Os juramentos e palavras duras explodem como sóis impiedosos. Há maldições e blasfêmias que fazem tremer a ordem cósmica. Depois o homem se admira e se arrepende do que disse. Na realidade, não foi ele, mas sim "outro" quem proferiu essas frases: estava "fora de si". Os diálogos amorosos mostram o mesmo aspecto. Os amantes "tiram as palavras da boca". Tudo coincide: pausas e exclamações, risos e silêncios. O diálogo é mais que um acordo — é um acorde. E os namorados procedem como duas rimas felizes pronunciadas por uma boca invisível.

A linguagem é o homem, e é algo mais. Tal poderia ser o ponto de partida de uma inquisição sobre essas perturbadoras propriedades das palavras. Mas o poeta não se pergunta como é feita a linguagem e se esse dinamismo é seu ou é apenas um reflexo. Com o pragmatismo inocente de todos os criadores, verifica um fato e o utiliza: as palavras chegam e se juntam sem que ninguém as chame; e essas reuniões e separações não são fi-

lhas do puro acaso; uma ordem rege as afinidades e as repulsas. No fundo de todo fenômeno verbal há um ritmo. As palavras se juntam e se separam atendendo a certos princípios rítmicos. Se a linguagem é um contínuo vaivém de frases e associações verbais regido por um ritmo secreto, a reprodução desse ritmo nos dará poder sobre as palavras. O dinamismo da linguagem leva o poeta a criar seu universo verbal utilizando as mesmas forças de atração e repulsa. O poeta cria por analogia. Seu modelo é o ritmo que movimenta todo o idioma. O ritmo é um ímã. Ao reproduzi-lo — por meio de métricas, rimas, aliterações, paronomásias e outros processos — convoca as palavras. Um estado de abundância verbal segue-se à esterilidade; abertas as eclusas interiores, as frases brotam como jorros ou esguichos. O difícil, disse Gabriela Mistral, não é achar rimas, mas evitar seu excesso. A criação poética consiste, em grande parte, nessa utilização voluntária do ritmo como agente de sedução.

A operação poética não é diferente do conjuro, do feitiço e de outros processos da magia. A atitude do poeta tem muita semelhança com a do mago. Ambos usam o princípio da analogia; ambos agem com fins utilitários e imediatos: não se perguntam o que é o idioma ou a natureza, mas servem-se deles para seus próprios fins. Não é difícil acrescentar outra característica: magos e poetas, diferentemente de filósofos, técnicos e sábios, extraem seus poderes de si mesmos. Para trabalhar não lhes basta possuir uma soma de conhecimentos, como acontece com um físico ou com um motorista. Toda operação mágica requer uma força interior, conseguida através de um penoso esforço de purificação. As fontes do poder mágico são duplas: as fórmulas e demais métodos de en-

cantamento, e a força psíquica do encantador, a afinação espiritual que lhe permite fazer concordar seu ritmo com o do cosmos. O mesmo se verifica com o poeta. A linguagem do poema está nele e só nele se revela. A revelação poética pressupõe uma busca interior. Busca que em nada se assemelha à análise ou à introspecção; mais que busca, atividade psíquica capaz de provocar a passividade propícia ao surgimento de imagens.

Com freqüência se compara o mago com o rebelde. A sedução que sua figura ainda exerce sobre nós provém de ter sido ele o primeiro que disse *não* aos deuses e *sim* à vontade humana. Todas as outras rebeliões — aquelas, precisamente, pelas quais o homem chegou a ser homem — partem dessa primeira rebelião. Na figura do feiticeiro há uma tensão trágica, ausente no homem de ciência e no filósofo. Estes servem ao conhecimento, e em seu mundo os deuses e as forças naturais são apenas hipóteses e incógnitas. Para o mago os deuses não são hipóteses nem tampouco, como para o crente, realidades que é preciso aplacar ou amar, mas poderes que é preciso seduzir, vencer ou burlar. A magia é uma empresa perigosa e sacrílega, uma afirmação do poder humano diante do sobrenatural. Separado do rebanho humano, de frente para os deuses, o mago está só. Nessa solidão está radicada sua grandeza e, quase sempre, sua esterilidade final. Por um lado, é um testemunho de sua decisão trágica. Por outro, do seu orgulho. Efetivamente, toda magia que não se transcende — isto é, que não se transforma em dom, em filantropia —, devora-se a si mesma e acaba devorando seu criador. O mago vê os homens como meios, forças, núcleos de energia latente. Uma das formas da magia consiste no domínio próprio para depois dominar os outros. Príncipes, reis e chefes cercam-se de magos e astrólogos, predeces-

sores dos conselheiros políticos. As receitas do poder mágico contêm a tirania e o domínio dos homens. A rebelião do mago é solitária porque a essência da atividade mágica é a busca do poder. Com freqüência foram assinaladas as semelhanças entre magia e técnica, e alguns pensam que aquela é a origem remota desta. Qualquer que seja a validade dessa hipótese, é evidente que o traço característico da técnica moderna — como da antiga magia — é o culto do poder. Diante do mago levanta-se Prometeu, a figura mais alta que foi criada pela imaginação ocidental. Nem mago, nem filósofo, nem sábio: herói, aquele que roubou o fogo, filantropo. A rebelião de Prometeu encarna a rebelião da espécie. Na solidão do herói acorrentado, lateja implícita a volta ao mundo dos homens. A solidão do mago é solidão sem retorno. Sua rebelião é estéril porque a magia — isto é, a busca do poder pelo poder — acaba se aniquilando a si mesma. Outro não é o drama da sociedade moderna.

A ambivalência da magia pode ser resumida assim: de um lado, procura pôr o homem em relação viva com o cosmo, e nesse sentido é uma forma de comunhão universal; de outro, seu exercício não implica senão a busca do poder. Para quê? Esta é uma pergunta que a magia não se faz e a que não pode responder sem se transformar em outra coisa — religião, filosofia, filantropia. Em suma, a magia é uma concepção do mundo, mas não é uma idéia do homem. Daí que o mago seja uma figura desgarrada entre sua comunicação com as forças cósmicas e sua impossibilidade de atingir o homem, exceto como uma dessas forças. A magia afirma a fraternidade da vida — uma mesma corrente percorre o universo — e nega a fraternidade dos homens.

Certas criações poéticas modernas estão habitadas pela mesma tensão. A obra de Mallarmé é, talvez, o

exemplo maior. Jamais as palavras estiveram mais carregadas e cheias de si mesmas; tanto que mal as reconhecemos, como essas flores tropicais negras à força de serem tão encarnadas. Cada palavra é vertiginosa, tamanha é sua claridade. Mas trata-se de uma claridade mineral: reflete-nos e nos precipita, sem que nos refresque ou aqueça. Uma linguagem a tal ponto excelsa merecia a prova de fogo do teatro. Só em cena poderia ter se consumido e consumado plenamente e assim encarnar-se realmente. Mallarmé tentou-o. Não só nos deixou vários fragmentos poéticos que são tentativas teatrais, como uma reflexão sobre esse impossível e sonhado teatro. Não há teatro, porém, sem palavra poética comum. A tensão da linguagem poética de Mallarmé se consome nela mesma. Seu mito não é filantrópico; não é Prometeu, aquele que dá fogo aos homens, mas Igitur — o que se contempla a si mesmo. Sua claridade acaba por incendiá-lo. A flecha se volta contra aquele que a atira, quando o alvo é nossa própria imagem interrogadora. A grandeza de Mallarmé não consiste em nada mais que sua tentativa de criar uma linguagem que fosse o duplo mágico do universo — a Obra concebida como um Cosmo —, e sobretudo na consciência da impossibilidade de transformar essa linguagem em teatro, em diálogo com o homem. Se a obra não se resolve no teatro, não lhe resta outra alternativa senão desembocar na página em branco. O ato mágico é transmutado em suicídio. Pelo caminho da linguagem mágica o poeta francês chega ao silêncio. Mas todo silêncio humano contém uma fala. Calamos, dizia Sor Juana, não porque não tenhamos o que dizer, mas porque não sabemos como dizer tudo aquilo que gostaríamos de dizer. O silêncio humano é um calar e, portanto, é uma comunicação implícita, um sentido latente. O silêncio de Mallarmé nos diz

nada, que não é o mesmo que nada dizer. É o silêncio anterior ao silêncio.

O poeta não é um mago, porém sua concepção da linguagem como uma *society of life* — segundo define Cassirer a visão mágica do cosmo — o aproxima da magia. Embora o poema não seja feitiço nem conjuro, à maneira de bruxarias ou sortilégios o poeta desperta as forças secretas do idioma. O poeta encanta a linguagem por meio do ritmo. Uma imagem suscita outra. Assim, a função predominante do ritmo distingue o poema de todas as outras formas literárias. O poema é um conjunto de frases, uma ordem verbal, fundados no ritmo.

Se batermos num tambor com intervalos iguais, o ritmo aparecerá como tempo dividido em proporções homogêneas. A representação gráfica de semelhante abstração poderia ser a linha de traços: — — — — — — — — — —. A intensidade rítmica dependerá da rapidez com que os golpes caiam sobre o couro do tambor. A intervalos mais reduzidos corresponderá redobrada violência. As variações dependerão também da combinação entre batidas e intervalos. Por exemplo: / — / / — — / — / — — / — / — — / — / — — / — / / — — etc. Embora reduzido a esse esquema, o ritmo é algo mais que medida, algo mais que tempo dividido em porções. A sucessão de golpes e pausas revela uma certa intenção, algo como uma direção. O ritmo provoca uma expectativa, suscita um anelo. Se é interrompido, sentimos um choque. Algo se rompeu. Se continua, esperamos alguma coisa que não conseguimos nomear. O ritmo engendra em nós uma disposição de ânimo que só poderá se acalmar quando sobrevier "algo". Coloca-nos em atitude de espera. Sentimos que o ritmo é um "ir

em direção a" alguma coisa, ainda que não saibamos o que seja essa coisa. Todo ritmo é sentido de algo. Assim, o ritmo não é exclusivamente uma medida vazia de conteúdo, mas uma direção, um sentido. O ritmo não é medida, mas tempo original. A medida não é tempo, mas modo de calculá-lo. Heidegger mostrou que toda medida é uma "forma de tornar o tempo presente". Calendários e relógios são maneiras de marcar nossos passos. Essa presentificação pressupõe uma redução ou abstração do tempo original: o relógio presentifica o tempo e, para presentificá-lo, divide-o em porções iguais e carentes de sentido. A temporalidade — que é o próprio homem e que, por conseguinte, dá sentido a tudo em que toca — é anterior à presentificação e é o que a faz possível.

O tempo não está fora de nós, nem é algo que passa à frente de nossos olhos como os ponteiros do relógio: nós somos o tempo, e não são os anos mas nós que passamos. O tempo possui uma direção, um sentido, porque ele nada mais é que nós mesmos. O ritmo realiza uma operação contrária à operação dos relógios e dos calendários: o tempo deixa de ser medida abstrata e retorna ao que é: algo concreto e dotado de uma direção. Contínuo jorrar, perpétuo andar para frente, o tempo é um permanente transcender. Sua essência é o *mais* — e a negação desse mais. O tempo afirma o sentido de modo paradoxal: possui um sentido — o de ir mais além, sempre fora de si — que não cessa de se negar a si mesmo como sentido. Destrói-se e, ao se destruir, se repete; cada repetição é, porém, uma mudança. Sempre o mesmo e a negação do mesmo. Assim, nunca é medida vã, sucessão vazia. Quando o ritmo se desdobra diante de nós, algo passa com ele: nós. No ritmo há um "ir em direção a", que só pode ser elucidado se, ao mesmo tempo, se elu-

cida quem somos nós. O ritmo não é medida, nem algo que está fora de nós; somos nós mesmos que nos transformamos em ritmo e rumamos para "algo". O ritmo é sentido e diz "algo". Assim, seu conteúdo verbal ou ideológico não é separável. Aquilo que as palavras do poeta dizem já está sendo dito pelo ritmo em que as palavras se apóiam. E mais: essas palavras surgem naturalmente do ritmo, como a flor do caule. A relação entre ritmo e palavra poética não é diferente da relação que reina entre a dança e o ritmo musical: não se pode dizer que o ritmo é a representação sonora da dança; nem tampouco que o bailado seja a tradução corporal do ritmo. Todos os bailados são ritmos; todos os ritmos, bailados. No ritmo já está a dança e vice-versa.

Rituais e narrativas míticos mostram que é impossível dissociar o ritmo de seu sentido. O ritmo foi um processo mágico com uma finalidade imediata: encantar e aprisionar certas forças, exorcizar outras. Da mesma forma serviu para comemorar, ou mais exatamente, para reproduzir certos mitos: a aparição de um demônio ou a chegada de um deus, o fim de um tempo ou o começo de outro. Duplo do ritmo cósmico, era uma força criadora, no sentido literal da palavra, capaz de produzir o que o homem desejava: a vinda das chuvas, a abundância da caça ou a morte do inimigo. A dança já continha em germe a representação; o bailado e a pantomima eram também um drama e uma cerimônia — um ritual. O ritmo era um rito. Mas sabemos também que rito e mito são realidades inseparáveis. Em todo conto mítico descobre-se a presença do rito, porque a narrativa não é outra coisa que a tradução em palavras da cerimônia ritual: o mito conta ou descreve o rito. E o rito atualiza a narrativa; por meio de danças e cerimônias o mito se encarna e se repete: o herói volta uma vez

mais entre os homens e vence os demônios, a terra se cobre de verdor e aparece o rosto radiante da desenterrada, o tempo que acaba renasce e inicia um novo ciclo. A narrativa e sua representação são inseparáveis. Ambas já se encontram no ritmo, que é drama e dança, mito e rito, narração e cerimônia. A dupla realidade do mito e do rito se apóia no ritmo que os contém. Novamente se faz patente que, longe de ser medida vazia e abstrata, o ritmo é inseparável de um conteúdo concreto. Outro tanto ocorre com o ritmo verbal: a frase ou "idéia poética" não vem antes do ritmo, nem este precede aquela. Ambos são a mesma coisa. No verso já palpita a frase e sua possível significação. Por isso há metros heróicos e ligeiros, dançantes e solenes, alegres e fúnebres.

O ritmo não é medida — é visão do mundo. Calendários, moral, política, técnica, artes, filosofias, tudo enfim que chamamos de cultura tem suas raízes no ritmo. Ele é a fonte de todas as nossas criações. Ritmos binários ou ternários, antagônicos ou cíclicos, alimentam as instituições, as crenças, as artes e as filosofias. A própria história é ritmo. E cada civilização pode se reduzir ao desenvolvimento de um ritmo primordial. Os chineses antigos viam (talvez seja mais exato dizer: ouviam) o universo como a combinação cíclica de dois ritmos: "Uma vez Yin — outra vez Yang: isso é o Tao." Yin e Yang não são idéias, pelo menos no sentido ocidental da palavra, conforme observa Granet; tampouco são meros sons ou notas: são emblemas, imagens que contêm uma representação concreta do universo. Dotados de um dinamismo criador de realidades, Yin e Yang se alternam e, se alternando, engendram a totalidade. Nessa totalidade nada foi suprimido ou abstraído; cada aspecto está presente, vivo e sem perda de suas particularidades.

Yin é o inverno, a estação das mulheres, a casa e a sombra. Seu símbolo é a porta, o fechado e escondido que amadurece na obscuridade. Yang é a luz, os trabalhos agrícolas, a caça e a pesca, o ar livre, o tempo dos homens, aberto. Calor e frio, luz e obscuridade, "tempo de plenitude e tempo de decrepitude: tempo masculino e tempo feminino — um aspecto de dragão e um aspecto de serpente —, tal é a vida". O universo é um sistema bipartido de ritmos contrários, alternantes e complementares. O ritmo rege o crescimento das plantas e dos impérios, das colheitas e das instituições. Preside a moral e a etiqueta. A libertinagem dos príncipes altera a ordem cósmica; mas também sua castidade, em certos períodos, a altera. A cortesia e o bom governo são formas rítmicas, como o amor e a passagem das estações. O ritmo é imagem viva do universo, encarnação visível da legalidade cósmica: Yi Yin — Yi Yang: "Uma vez Yin — outra vez Yang: isso é o Tao."[1]

O povo chinês não é o único que sentiu o universo como união, separação e reunião de ritmos. Todas as concepções cosmológicas do homem brotam da intuição de um ritmo original. No fundo de toda cultura se acha uma atitude fundamental diante da vida, que antes de se expressar em criações religiosas, estéticas ou filosóficas, manifesta-se como ritmo. Yin e Yang para os chineses; ritmo quaternário para os astecas; dual para os hebreus. Os gregos concebem o cosmo como luta e combinação de coisas opostas. Nossa cultura está impregnada de ritmos ternários. A lógica e a religião, a política e a medicina parecem se reger por dois elementos que se fundem e se absorvem em uma unidade: pai, mãe, filho; tese, antítese, síntese; comédia, drama, tragédia; inferno, purgatório, céu; temperamentos sangüíneo, muscular e nervoso; memória, vontade e entendimento; reinos mineral, vegetal e animal; aristocracia, monarquia e democracia... Não é ocasião para perguntar se o ritmo é uma expressão das instituições sociais primitivas, do sistema de produção ou de outras "causas", ou se, pelo contrário, as chamadas estruturas sociais são apenas manifestações dessa primeira e espontânea atitude do homem frente a realidade. Semelhante pergunta, talvez a pergunta essencial da história, possui o mesmo caráter vertiginoso da pergunta sobre o ser do homem — já que esse ser parece não ter base ou fundamento; ao contrário, dir-se-ia que se assenta em seu próprio sem-fim. Se, porém, não podemos dar uma resposta a esse problema, ao menos é possível afirmar que o ritmo é inseparável de nossa condição. Quero dizer: é a manifestação mais simples, permanente e antiga do fato decisivo que nos torna homens: seres temporais, seres mortais e lançados sempre para "algo", para o "outro": a morte, Deus, a amada, nossos semelhantes.

A presença constante de formas rítmicas em todas as expressões humanas não podia deixar de provocar a tentação de construir uma filosofia fundada sobre o ritmo. No entanto, cada sociedade possui um ritmo próprio. Ou mais exatamente: cada ritmo é uma atitude, um sentido e uma imagem distinta e particular do mundo. Do mesmo modo que é impossível reduzir os ritmos à pura medida, dividida em espaços homogêneos, tampouco é possível abstraí-los e convertê-los em esquemas racionais. Cada ritmo implica uma visão concreta do mundo. Assim, o ritmo universal de que falam alguns filósofos é uma abstração que mal guarda relação com o ritmo ori-

[1] Marcel Granet, *La pensée chinoise*, Paris, 1938.

ginal, criador de imagens, poemas e obras. O ritmo, que é imagem e sentido, atitude espontânea do homem frente à vida, não está fora de nós: expressando-nos, ele é nós mesmos. É temporalidade concreta, vida humana irrepetível. O ritmo que Dante percebe, e que move as estrelas e as almas, chama-se Amor; Lao-tsé e Chuang-tsé ouvem outro ritmo, feito de contrários relativos; Heráclito o sentiu como guerra. Não é possível reduzir todos esses ritmos a uma unidade sem que, ao mesmo tempo, se evapore o conteúdo particular de cada um deles. O ritmo não é filosofia, mas imagem do mundo, isto é, aquilo em que se apóiam as filosofias.

Em todas as sociedades existem dois calendários. Um rege a vida diária e as atividades profanas; outro, os períodos sagrados, os ritos e as festas. O primeiro consiste numa divisão do tempo em porções iguais — horas, dias, meses, anos. Qualquer que seja o sistema adotado para a medição do tempo, este é uma sucessão quantitativa de porções homogêneas. No calendário sagrado, ao contrário, a continuidade é rompida. A data mítica ocorre se uma série de circunstâncias se conjuga para reproduzir o acontecimento. A diferença entre a data profana e a data sagrada não é uma medida, mas uma realidade viva, carregada de forças sobrenaturais, que se encarna em lugares determinados. Na representação profana do tempo, o 1.º de janeiro sucede necessariamente o 31 de dezembro. Na religiosa, pode muito bem ocorrer o fato de o tempo novo não suceder o velho tempo. Todas as culturas sentiram o horror do "fim do tempo". Daí a existência de "ritos de entrada e saída". Entre os mexicanos antigos os ritos do fogo — celebrados em cada fim de ano

e especialmente ao término do ciclo de cinqüenta e dois anos — tinham apenas o propósito de provocar a chegada do novo tempo. Mal eram acesas as fogueiras no Cerro de la Estrella, o Valle de México, até então oculto entre as sombras, iluminava-se todo. Mais uma vez o mito se encarnara. O tempo — um tempo criador de vida e não de sucessão vazia — fora re-engendrado. A vida podia continuar até que esse tempo, por sua vez, se desgastasse. Um admirável exemplo plástico dessa concepção é o "Enterro do Tempo", pequeno monumento de pedra que se acha no Museu de Antropologia do México: rodeados de caveiras, jazem os signos do tempo velho — de seus restos brota o novo tempo. Mas o seu renascer não é inevitável. Há mitos, como o de Grial, que falam da obstinação do tempo velho, que se empenha em não morrer, em não ir embora; a esterilidade impera; as lavouras secam; as mulheres não concebem; os velhos governam. Os "ritos de saída" — que consistem quase sempre na intervenção redentora de um jovem herói — obrigam o tempo velho a deixar o campo para seu sucessor.

Se a data mítica não se insere na pura sucessão, em que tempo se processa? A resposta nos é dada nos contos: "Era uma vez um rei..." O mito não se situa numa data determinada, mas em "uma vez..." — nó em que o espaço e o tempo se entrelaçam. O mito é um passado que é também um futuro. Pois a região temporal onde os mitos acontecem não é o ontem irreparável e finito de todo ato humano, mas um passado carregado de possibilidades, susceptível de se atualizar. O mito transcorre no tempo arquetípico. E mais: é tempo arquetípico, capaz de se re-encarnar. O calendário sagrado é rítmico porque é arquetípico. O mito é um passado que é um futuro disposto a se realizar num presente. Em nossa concepção

cotidiana do tempo, este é um presente que se dirige para o futuro mas que fatalmente desemboca no passado. A ordem mítica inverte os termos: o passado é um futuro que desemboca no presente. O calendário profano cerra as portas de acesso ao tempo original que abraça todos os tempos, passados ou futuros, num presente, numa presença total. A data mítica nos faz entrever um presente que desposa o passado com o futuro. O mito, portanto, contém a vida humana em sua totalidade: por meio do ritmo atualiza um passado arquetípico, isto é, um passado que é potencialmente um futuro disposto a se encarnar num presente. Nada é mais distante de nossa concepção cotidiana do tempo. Na vida diária nos aferramos à representação cronométrica do tempo, embora falemos de "mau tempo" e de "bom tempo", e ainda que em cada 31 de dezembro façamos a despedida do ano velho e saudemos a chegada do ano novo. Nenhuma dessas atitudes — resíduos da antiga concepção do tempo — nos impede de arrancar, a cada dia, uma folha do calendário ou de consultar a hora no relógio. Nosso "bom tempo" não se desprende da sucessão; podemos suspirar pelo passado — que tem fama de ser melhor que o presente; sabemos, porém, que o passado não voltará. Nosso "bom tempo" morre da mesma morte que todos os tempos: é sucessão. A data mítica, ao contrário, não morre: repete-se, encarna-se. Dessa maneira, o que distingue o tempo mítico de toda outra representação do tempo é o fato de ser um arquétipo. Passado sempre susceptível de ser hoje, o mito é uma realidade flutuante, sempre disposta a se encarnar e voltar a ser.

A função do ritmo se precisa agora com maior clareza: por obra da repetição rítmica o mito regressa. Hubert e Mauss, em seu clássico estudo sobre esse tema, observam

o caráter descontínuo do calendário sagrado e encontram na magia rítmica a origem dessa descontinuidade: "A representação mítica do tempo é essencialmente rítmica. Para a religião e a magia, o calendário não tem por objeto medir, mas ritmar o tempo."[1] Evidentemente não se trata de "ritmar" o tempo — vestígio positivista desses autores —, mas de voltar ao tempo original. A repetição rítmica é invocação e convocação do tempo original. E, mais exatamente, recriação do tempo arquetípico. Nem todos os mitos são poemas, mas todo poema é mito. Como no mito, o tempo cotidiano sofre uma transmutação no poema: deixa de ser sucessão homogênea e vazia para se converter em ritmo. Tragédia, epopéia, canção, o poema tende a repetir e recriar um instante, um fato ou conjunto de fatos que, de alguma maneira, se tornam arquetípicos. O tempo do poema é distinto do tempo cronométrico. "O que passou, passou", dizem. Para o poeta o que passou voltará a ser, voltará a se encarnar. O poeta, disse o centauro Quíron a Fausto, "não está amarrado pelo tempo". E este responde: "Aquiles encontrou Helena fora do tempo." Fora do tempo? Melhor, no tempo original. Nos romances históricos e nos de temas contemporâneos, inclusive, o tempo da narrativa se desliga da sucessão. O passado e o presente dos romances não é o da história, nem o da reportagem jornalística. Não é o que foi, nem o que está sendo, mas o que está-se fazendo: o que está sendo gerado. É um passado que se reengendra e se reencarna. E se reencarna de duas maneiras: no momento da criação poética, e depois, como recriação, quando o leitor revive as imagens do poeta e convoca de novo esse passado que retorna. O poema é tempo arquetípico, que se

[1] H. Hubert e M. Mauss, *Mélanges d'histoire des religions*. Paris, 1929.

faz presente mal os lábios de alguém repetem suas frases rítmicas. Essas frases rítmicas são o que chamamos de versos e sua função é recriar o tempo.

Ao tratar da origem da poesia, disse Aristóteles: "No total, duas parecem ter sido as causas especiais da origem da poesia, e ambas são naturais: primeiro, já desde criança é inerente ao homem reproduzir imitativamente, e nisso se distingue dos outros animais — o homem é muito mais imitador que todos eles e dá seus primeiros passos na aprendizagem mediante a imitação; segundo, todos se comprazem nas reproduções imitativas."[1] E mais adiante acrescenta que o objeto próprio dessa reprodução imitativa é a contemplação por semelhança ou comparação: a metáfora é o principal instrumento da poesia, já que por meio da imagem — que aproxima e torna semelhantes os objetos distantes e opostos — o poeta pode dizer que isto é parecido com aquilo. A poética de Aristóteles sofreu muitas críticas. Só que, de forma contrária ao que nos sentiríamos instintivamente inclinados a pensar, o que para nós resulta insuficiente não é tanto o conceito de reprodução imitativa quanto sua idéia da metáfora e sobretudo sua noção de natureza.

Conforme explica García Bacca em sua introdução à *Poética*, "imitar não significa pôr-se a copiar o original... mas toda ação cujo efeito é uma presentificação". O efeito de tal imitação, "que, ao pé da letra, não copia nada, será um objeto original, nunca visto ou nunca ouvido, como uma sinfonia ou uma sonata". Mas de onde tira o poeta esses objetos nunca vistos nem ouvidos? O modelo

[1] Aristóteles: *Poética*. Versão direta, introdução e notas por Juan David García Bacca. México, 1945.

do poeta é a natureza, paradigma e fonte de inspiração para todos os gregos. Pode-se chamar de naturalista a arte dos gregos com mais razão que a arte de Zola e seus discípulos. Pois bem, uma das coisas que nos distinguem dos gregos é nossa concepção da natureza. Nós não sabemos como é, nem qual é sua figura, se é que tem alguma. A natureza deixou de ser algo animado, um todo orgânico e dono de uma forma. Não é sequer um objeto, porque a própria idéia de objeto perdeu sua antiga consistência. Se a noção de causa se acha interditada, como não também a de natureza com suas quatro causas? Tampouco sabemos onde termina o natural e começa o humano. O homem, há séculos, deixou de ser natural. Uns o concebem como um feixe de impulsos e reflexos, isto é, como um animal superior. Outros transformaram esse animal numa série de respostas a estímulos dados, isto é, num ente cuja conduta é previsível e cujas reações não são diferentes das reações de um aparelho: para a cibernética o homem se conduz como uma máquina. No extremo oposto encontram-se os que nos concebem como entes históricos, sem outra continuidade que a da mudança. Isso não é tudo. Natureza e história se tornaram termos incompatíveis, ao inverso do que ocorria entre os gregos. Se o homem é um animal ou uma máquina, não vejo como posso ser um ente político, exceto se reduzirmos a política a um ramo da biologia ou da física. E ao contrário: se é histórico, não é natural nem mecânico. Assim, o que nos parece estranho e caduco — como muito bem observa García Bacca — não é a poética aristotélica, mas sua ontologia. A natureza não pode ser um modelo para nós porque esse termo perdeu toda consistência.

Não menos insatisfatória parece a idéia aristotélica da metáfora. Para Aristóteles a poesia ocupa um lugar intermediário entre a história e a filosofia. A primeira reina

sobre os fatos; a segunda rege o mundo do necessário. Entre ambos os extremos a poesia se oferece "como opção". "Não é trabalho do poeta" — diz García Bacca — "contar as coisas como aconteceram, mas como desejaríamos que tivessem acontecido." O reino da poesia é o do "oxalá". O poeta é "varão de desejos". Com efeito, a poesia é desejo. Mas esse desejo não se articula no possível, nem no verossímil. A imagem não é o "impossível verossímil", desejo de impossíveis: a poesia é fome de realidade. O desejo aspira sempre a suprimir as distâncias, conforme vemos no desejo por excelência — o impulso amoroso. A imagem é a ponte que liga o desejo entre o homem e a realidade. O mundo do "oxalá" é o da imagem por comparação de semelhanças, e seu veículo principal é a palavra "como": isto é como aquilo. Há, porém, outra metáfora que suprime o "como" e diz: isto é aquilo. Nela o desejo entra em ação: não compara nem mostra semelhanças, mas revela, e mais, provoca a identidade última de objetos que nos pareciam irredutíveis.

Então, em que sentido nos parece verdadeira a idéia de Aristóteles? No fato de ser a poesia uma reprodução imitativa, se por isso se entende que o poeta recria arquétipos, na acepção mais antiga da palavra: modelos, mitos. O poeta lírico, ao recriar sua experiência, convoca um passado que é um futuro. Não é paradoxo afirmar que o poeta é como as crianças, os primitivos, em suma, como todos os homens quando dão rédea solta à sua tendência mais profunda e natural — é um imitador profissional. Essa imitação é criação original: evocação, ressurreição e recriação de algo que está na origem dos tempos e no fundo de cada homem, algo que se confunde com o tempo e conosco, e que, sendo de todos, é também único e singular. O ritmo poético é a atualização desse passado que é um futuro que é um presente: nós mesmos. A frase poética é tempo vivo, concreto — é ritmo, tempo original, perpetuamente se recriando. Contínuo renascer e tornar a morrer e renascer de novo. A unidade da frase, que na prosa se dá pelo sentido ou significado, é conseguida no poema graças ao ritmo. A coerência poética, portanto, deve ser de ordem distinta da coerência da prosa. A frase rítmica nos leva assim ao exame de seu sentido. No entanto, antes de estudar como se consegue a unidade significativa da frase poética, é necessário ver mais de perto as relações entre verso e prosa.

VERSO E PROSA

O ritmo não é apenas o elemento mais antigo e permanente da linguagem, como também não é difícil que seja anterior à própria fala. Em certo sentido, pode-se dizer que a linguagem nasce do ritmo ou, pelo menos, que todo ritmo implica ou prefigura uma linguagem. Assim, todas as expressões verbais são ritmo, sem exclusão das formas mais abstratas ou didáticas da prosa. Como então distinguir prosa e poema? Deste modo: o ritmo se dá espontaneamente em toda forma verbal, mas só no poema se manifesta plenamente. Sem ritmo não há poema; só com ritmo não há prosa. O ritmo é condição do poema, ao passo que é inessencial para a prosa. Pela violência da razão as palavras se desprendem do ritmo; essa violência racional sustenta a prosa, impedindo-a de cair na corrente da fala onde não vigoram as leis do discurso e sim as de atração e repulsa. Mas esse desenraizamento nunca é total porque, do contrário, a linguagem se extinguiria. E com ela o próprio pensamento. A linguagem, por inclinação natural, tende a ser ritmo. Como se obedecessem a uma misteriosa lei de gravidade, as palavras retornam espontaneamente à poesia. No fundo de toda prosa circula, mais ou menos rarefeita pelas exigências do discurso, a invisível corrente rítmica. E o pensamento, na medida em que é linguagem, sofre o mesmo fascínio. Deixar o pensamento em liberdade, divagar, é regressar ao ritmo; as razões se transformam em correspondências, os silogismos em analogias, e a marcha intelectual em fluir de imagens. O prosador, porém, busca a coerência e a claridade conceptual. Por isso, resiste à

corrente rítmica que fatalmente tende a se manifestar em imagens e não em conceitos.

A prosa é um gênero tardio, filho da desconfiança do pensamento ante as tendências naturais do idioma. A poesia pertence a todas as épocas: é a forma natural de expressão dos homens. Não há povos sem poesia, mas existem os que não têm prosa. Portanto, pode-se dizer que a prosa não é uma forma de expressão inerente à sociedade, ao passo que é inconcebível a existência de uma sociedade sem canções, mitos ou outras expressões poéticas. A poesia ignora o progresso ou a evolução, e suas origens e seu fim se confundem com os da linguagem. A prosa, que é primordialmente um instrumento de crítica e análise, exige uma lenta maturação e só se produz após uma longa série de esforços tendentes a dominar a fala. Seu avanço se mede pelo grau de domínio do pensamento sobre as palavras. A prosa cresce em luta permanente contra as inclinações naturais do idioma, e seus gêneros mais perfeitos são o discurso e a demonstração; nos quais o ritmo e seu incessante ir e vir cedem lugar à marcha do pensamento.

Enquanto o poema se apresenta como uma ordem fechada, a prosa tende a se manifestar como uma construção aberta e linear. Valéry comparou a prosa com a marcha e a poesia com a dança. Narrativa ou discurso, história ou demonstração, a prosa é um desfile, uma verdadeira teoria de idéias ou fatos. A figura geométrica que simboliza a prosa é a linha: reta, sinuosa, espiralada, ziguezagueante, mas sempre para diante e com uma meta precisa. Daí que os arquétipos da prosa sejam o discurso e a narrativa, a especulação e a história. O poema, pelo contrário, apresenta-se como um círculo ou uma esfera — algo que se fecha sobre si mesmo, universo auto-suficiente no qual o fim é também um princí-

pio que volta, se repete e se recria. E essa constante repetição e recriação não é senão o ritmo, maré que vai e que vem, que cai e se levanta. O caráter artificial da prosa se comprova cada vez que o prosador se abandona ao fluir do idioma. Tão logo se volta sobre seus passos, à maneira do poeta ou do músico, e se deixa seduzir pelas forças de atração e repulsa do idioma, viola as leis do pensamento racional e penetra no âmbito de ecos e correspondências do poema. Foi isso que ocorreu com boa parte do romance contemporâneo. O mesmo se pode afirmar de certos romances orientais, como *Os contos de Genji*, da Senhora Murasaki, ou o célebre romance chinês *O sonho do aposento vermelho*. A primeira lembra Proust, o autor que mais longe levou a ambigüidade do romance, sempre oscilante entre a prosa e o ritmo, o conceito e a imagem; o segundo é uma vasta alegoria que dificilmente se pode chamar de romance sem que a palavra perca seu sentido habitual. Na realidade, as únicas obras orientais que se aproximam do que chamamos de romance são livros que vacilam entre o apólogo, a pornografia e a descrição de costumes, como o *Chin Ping Mei*.

Sustentar que o ritmo é o núcleo do poema não quer dizer que este seja um conjunto de metros. A existência de uma prosa carregada de poesia e a de muitas obras corretamente versificadas e absolutamente prosaicas revelam a falsidade dessa identificação. Metro e ritmo não são a mesma coisa. Os retóricos antigos diziam que o ritmo é o pai da métrica. Quando um metro se esvazia de conteúdo e se converte em forma inerte, mera casca sonora, o ritmo continua engendrando novos metros. O ritmo é inseparável da frase, não é composto só de palavras soltas nem é só medida e quantidade silábica, acentos e pausas: é imagem e sentido. Ritmo, imagem e

significado apresentam-se simultaneamente numa unidade indivisível e compacta: a frase poética, o verso. O metro, pelo contrário, é medida abstrata e independente da imagem. A única exigência do metro é que cada verso tenha as sílabas e os acentos requeridos. Tudo pode ser dito em hendecassílabos: uma fórmula de matemática, uma receita culinária, o cerco de Tróia e uma sucessão de palavras desconexas. Pode-se inclusive prescindir da palavra; basta uma fileira de sílabas ou letras. Em si mesmo, o metro é medida vazia de sentido. O ritmo, pelo contrário, jamais se apresenta sozinho; não é medida mas conteúdo qualitativo e concreto. Todo ritmo verbal já contém em si a imagem e constitui, real ou potencialmente, uma frase poética completa.

O metro nasce do ritmo e a ele retorna. No princípio, as fronteiras entre um e outro são confusas. Posteriormente, o metro se cristaliza em formas fixas. Instante de esplendor, mas também de paralisia. Isolado do fluxo e do refluxo da linguagem, o verso se transforma em medida sonora. Ao momento de acordo segue-se outro de imobilidade; depois, sobrevém a discórdia e no seio do poema se estabelece uma luta: a medida oprime a imagem ou esta rompe o cárcere e regressa à fala a fim de se recriar em novos ritmos. O metro é medida que tende a se separar da linguagem; o ritmo jamais se separa da fala porque é a própria fala. O metro é procedimento, maneira; o ritmo é temporalidade concreta. Um hendecassílabo de Garcilaso não é idêntico a um de Quevedo ou Góngora. A medida é a mesma, mas o ritmo é diferente. A razão dessa singularidade encontra-se, em castelhano, na existência de períodos rítmicos no interior de cada metro, entre a primeira sílaba acentuada e antes da última. O período rítmico forma o núcleo do verso e não obedece à regularidade silábica, mas à pancada

dos acentos e à combinação destes com as cesuras e as sílabas fracas. Cada período, por sua vez, é composto pelo menos de duas cláusulas rítmicas, formadas também por acentos tônicos e cesuras. "A representação formal do verso", diz Tomás Navarro em seu tratado de *Métrica española*, "resulta de seus componentes métricos e gramaticais; a função do período é essencialmente rítmica; de sua composição e dimensões depende que o movimento do verso seja lento ou rápido, grave ou leve, sereno ou conturbado." O ritmo infunde vida ao metro e outorga-lhe individualidade.[1]

A distinção entre metro e ritmo proíbe chamar de poemas um grande número de obras corretamente versificadas que, por pura inércia, constam como tais nos manuais de literatura. Obras como *Os cantos de Maldoror, Alice no País das Maravilhas* ou *El jardín de los senderos que se bifurcan* são poemas. Nelas a prosa se nega

1 Em *Linguistics and poetics*, Jakobson diz que "far from being an abstract, theoretical scheme, meter — or in more explicit termes, verse design — underlies the structure of any single line — or, in logical terminology, any single verse instance... The verse design determines the invariant features of the verse instances and sets up the limit of variations". Em seguida, cita o exemplo dos camponeses sérvios que improvisam poemas com metros fixos e os recitam sem jamais se equivocarem com a medida. É possível que, de fato, os versos sejam medidas inconscientes, ao menos em certos casos (o octossílabo espanhol seria um deles). Com tudo isso, a observação de Jakobson não invalida a diferença entre metro e verso concreto. A realidade do primeiro é ideal, é uma pauta e, portanto, é uma medida, uma abstração. O verso concreto é único: *Resuelta en polvo ya, mas siempre hermosa* (Lope de Vega) é um hendecassílabo acentuado na sexta sílaba, como *Y en uno de mis ojos te llagaste* (San Juan de la Cruz) e como *De ponderosa vana pesadumbre* (Góngora). Impossível confundi-los: cada um tem um ritmo diverso. Em suma, teríamos de considerar três realidades: o ritmo do idioma neste ou naquele lugar e em determinado momento histórico; os metros derivados do ritmo do idioma ou adaptados de outros sistemas de versificação; e o ritmo de cada poeta. Este último é o elemento distintivo e aquele que separa a literatura versificada da poesia propriamente dita.

a si mesma; as frases não se sucedem obedecendo a uma ordem conceitual ou narrativa, mas são presididas pelas leis da imagem e do ritmo. Há um fluxo e refluxo de imagens, acentos e pausas, sinal inequívoco da poesia. O mesmo se deve dizer do verso livre contemporâneo: os elementos quantitativos do metro cederam lugar à unidade rítmica. Em algumas ocasiões — por exemplo, na poesia francesa contemporânea — a ênfase transferiu-se dos elementos sonoros para os visuais. Mas o ritmo permanece; subsistem as pausas, as aliterações, as paronomásias, o choque de ruídos, o fluxo verbal. O verso livre é uma unidade rítmica. D.H. Lawrence diz que a unidade do verso livre é dada pela imagem e não pela medida externa. E cita os versículos de Walt Whitman, que são como a sístole e a diástole de um peito poderoso. E assim é: o verso livre é uma unidade e quase sempre se pronuncia de uma só vez. Por isso, a imagem moderna se rompe nos metros antigos: não cabe na medida tradicional das quatorze ou onze sílabas, o que não ocorria quando os metros eram a expressão natural da fala. Quase sempre os versos de Garcilaso, Herrera, Fray Luis ou qualquer poeta dos séculos XVI e XVII constituem unidades por si mesmos: cada verso é também uma imagem ou uma frase completa. Entre essas formas poéticas e a linguagem de seu tempo, havia uma relação que desapareceu. O mesmo ocorre com o verso livre contemporâneo: cada verso é uma imagem e não é necessário suspender a respiração para dizê-los. Por isso, não raro a pontuação é desnecessária. As vírgulas e os pontos sobram; o poema é um fluxo e refluxo rítmico de palavras. Contudo, o crescente predomínio do intelectual e do visual sobre a respiração revela que nosso verso livre ameaça se converter, como o alexandrino e o hendecassílabo, em medida mecânica. Isso é particular-

mente certo no que se refere à poesia francesa contemporânea.[1]

Os metros são históricos, ao passo que o ritmo se confunde com a própria linguagem. Não é difícil distinguir em cada metro os elementos intelectuais e abstratos e os mais puramente rítmicos. Nas línguas modernas os metros são compostos por um determinado número de sílabas, duração cortada por acentos tônicos e pausas. Os acentos e as pausas constituem a parte mais antiga e mais puramente rítmica do metro; ainda estão próximos da pancada do tambor, da cerimônia ritual e dos calcanhares dançantes que batem no chão. O acento é dança e rito. Graças ao acento, o metro se põe de pé e é unidade dançante. A medida silábica implica um princípio de abstração, uma retórica e uma reflexão sobre a linguagem. Duração puramente linear, tende a se converter em mecânica pura. Os acentos, as pausas, as aliterações, os choques ou uniões inesperadas de um som com outro constituem a parte concreta e permanente do metro. As linguagens oscilam entre a prosa e o poema, o ritmo e o discurso. Em algumas é visível o predomínio rítmico; em outras observa-se um crescimento excessivo dos elementos analíticos e discursivos, às expensas dos rítmicos e imaginativos. A luta entre as tendências naturais do idioma e as exigências do pensamento abstrato exprime-se nos idiomas modernos do Ocidente através da dualidade dos metros: num extremo, versificação silábica, medida fixa; no pólo oposto, o jogo livre dos acentos e das pausas. Línguas latinas e línguas germânicas. As nossas tendem a fazer do ritmo medida fixa. Não é estranha essa inclinação, pois são filhas de Roma. A importância da versificação silábica revela o imperialismo do discurso e da gramática. E esse predomínio da medida explica também que as criações poéticas modernas em nossas línguas sejam rebeliões contra o sistema de versificação silábica. Em suas formas atenuadas a rebelião conserva o metro, mas sublinha o valor visual da imagem ou introduz elementos que rompem ou alternam a medida: a expressão coloquial, o humor, a frase montada sobre dois versos, as mudanças de acentos e de pausas etc. Em outros casos a revolta se apresenta como um regresso às formas populares e espontâneas da poesia. E em suas tentativas mais extremas prescinde do metro e escolhe como meio de expressão a prosa ou o verso livre. Esgotados os poderes de convocação e evocação da rima e do metro tradicionais, o poeta remonta a corrente, em busca da linguagem original, anterior à gramática. E encontra o núcleo primitivo: o ritmo.

O entusiasmo com que os poetas franceses acolheram o Romantismo alemão deve ser visto como uma rebelião instintiva contra a versificação silábica e o que ela significa. No alemão, como no inglês, o idioma não é uma vítima da análise racional. O predomínio dos valores rítmicos facilitou a aventura do pensamento romântico. Ante o racionalismo do Século das Luzes, o Romantismo esgrime uma filosofia da natureza e do homem fundada no princípio de analogia: "Tudo" — diz Baudelaire em *L'art romantique* —, "no espiritual como no natural, é significativo, recíproco, correspondente... tudo é hieroglífico... e o poeta é apenas o tradutor, aquele que decifra..." Versificação rítmica e pensamento analógico são as duas faces de uma mesma moeda. Graças ao ritmo percebemos essa correspondência universal, melhor dizendo: essa correspondência não é outra coisa senão a manifestação do ritmo. Voltar ao ritmo subenten-

[1] Sobre ritmos verbais e fisiológicos, ver o Apêndice II.

de uma mudança de atitude diante da realidade. E, ao inverso, adotar o princípio de analogia significa regressar ao ritmo. Ao afirmar os poderes da versificação acentual ante os artifícios do metro fixo, o poeta romântico proclama o triunfo da imagem sobre o conceito e o triunfo da analogia sobre o pensamento lógico.

A evolução da poesia moderna em francês e em inglês é um exemplo das relações entre ritmo verbal e criação poética. O francês é uma língua sem acentos tônicos e os recursos da pausa e da cesura os substituem. No inglês o que realmente conta é o acento. A poesia inglesa tende a ser puro ritmo: dança, canção. A francesa: discurso, "meditação poética". Na França o exercício da poesia exige ir contra as tendências da língua. No inglês, abandonar-se à corrente. O primeiro é o menos poético dos idiomas modernos, o menos inesperado; o segundo abunda em expressões estranhas e cheias de surpresa verbal. Daí que a revolução poética moderna tenha sentidos diversos em ambos os idiomas.

É a riqueza rítmica do inglês que dá o caráter próprio ao teatro elisabetano, à poesia dos "metafísicos" e à dos românticos. Não obstante, com certa regularidade de pêndulo, surgem reações de signo contrário, períodos em que a poesia inglesa busca se inserir de novo na tradição latina.[1] Parece ocioso citar Milton, Dryden e Pope.

[1] Não é de estranhar: a história da Inglaterra e dos Estados Unidos pode ser vista como uma contínua oscilação — nostalgia e repulsa — que alternadamente os aproxima e distancia da Europa, ou, mais exatamente, do mundo latino. Enquanto os germânicos, inclusive em suas épocas de maior extravio, nunca deixaram de se sentir europeus, nos ingleses é manifesta a vontade de ruptura, desde a Guerra dos Cem Anos. A Alemanha prossegue enfeitiçada, para o bem e para o mal, pelo espectro do Sacro Império Romano-Germânico que, mais ou menos abertamente, inspirou suas ambições de hegemonia européia. A Grã-Bretanha jamais pretendeu fazer da Europa um

Esses nomes evocam um sistema de versificação oposto ao que se poderia chamar de tradição nativa inglesa: o verso branco de Milton, mais latino que inglês, e o *heroic couplet*, recurso favorito de Pope. Sobre este último, Dryden dizia que *it bounds and circunscribes the Fancy*. A rima regula a fantasia, é um dique contra a enchente verbal, uma canalização do ritmo. A primeira metade de nosso século foi também uma reação "latina" em direção contrária ao século anterior, de Blake e do primeiro Yeats. (Digo "primeiro" porque esse poeta, como Juan Ramón Jiménez, é vários poetas.) A renovação da poesia inglesa moderna deve-se principalmente a dois poetas e a um ficcionista: Ezra Pound, T.S. Eliot e James Joyce. Apesar de suas obras serem muito diferentes, uma característica comum as une: todas são uma reconquista da herança européia. Parece desnecessário acrescentar que se trata sobretudo da herança latina: poesia provençal e italiana em Pound; Dante e Baudelaire em Eliot. Em Joyce é mais decisiva a herança greco-latina e medieval: não em vão ele foi um filho rebelde da Companhia de Jesus. Para os três a volta da tradição européia se inicia — e culmina — com uma revolução verbal. A mais radical foi a de Joyce, criador de uma linguagem que, sem deixar de ser o inglês, é também todos os idiomas europeus. Eliot e Pound usaram inicialmente o verso livre rimado, à maneira de Laforgue; em seu segundo momento regressaram a metros e estrofes fixos, e então, conforme nos conta o próprio

império e se opôs a todas as tentativas — venham da direita ou da esquerda, invoquem o nome de César ou de Marx — de criar uma ordem política que não seja a do instável "equilíbrio de poderes". A história da cultura germânica, com maior ênfase ainda do que sua história política, é uma apaixonada tentativa de consumar a fusão entre o germânico e o latino. Não é necessário citar Goethe; a mesma paixão anima espíritos tão violentamente germânicos como Novalis e Nietzsche ou pensadores aparentemente tão distanciados dessa espécie de preocupação como Marx.

Pound, o exemplo de Gautier foi determinante. Todas essas mudanças se fundamentaram em outra: a substituição da linguagem "poética" — ou seja, o dialeto literário dos poetas do fim do século — pelo idioma de todos os dias. Não a estilizada linguagem "popular", à maneira de Juan Ramón Jiménez, Antonio Machado, García Lorca ou Alberti, afinal de contas não menos artificial que o idioma da poesia "culta", mas a fala da cidade. Não a canção tradicional: a conversação, a linguagem das grandes urbes do nosso século. Nisso a influência francesa foi determinante. Contudo, as razões que moveram os poetas ingleses foram exatamente contrárias às que inspiraram seus modelos. A irrupção de expressões prosaicas no verso — que se inicia com Victor Hugo e Baudelaire — e a adoção do verso livre e do poema em prosa foram recursos contra a versificação silábica e contra a poesia concebida como discurso rimado. Contra o metro, contra a linguagem analítica: tentativa de voltar ao ritmo, chave da analogia ou correspondência universal. Na língua inglesa a reforma teve uma significação oposta: não ceder à sedução rítmica, manter viva a consciência crítica, mesmo nos momentos de maior abandono.[1] Num e noutro idioma os poetas procuram substituir a falsidade da dicção "poética" pela imagem concreta. Mas, enquanto os franceses se rebelaram contra a *abstração* do verso silábico, os poetas de língua inglesa se rebelaram contra a *vaguidão* da poesia rítmica.

The waste land foi julgado um poema revolucionário por boa parte da crítica inglesa e estrangeira. Não

[1] Isso explica a escassa influência do Surrealismo na Inglaterra e nos Estados Unidos durante esse período. Em compensação, essa influência é decisiva na poesia de língua inglesa contemporânea e se inicia mais ou menos por volta de 1955.

obstante, só à luz da tradição do verso inglês é possível entender cabalmente a significação desse poema. Seu tema não é simplesmente a descrição do gelado mundo moderno, mas a nostalgia de uma ordem universal cujo modelo é a ordem cristã de Roma. Daí que seu arquétipo poético seja uma obra que é a culminância e a expressão mais plena desse mundo: *A divina comédia*. À ordem cristã — que recolhe, transmuta e dá um sentido de salvação pessoal aos velhos ritos de fertilidade dos pagãos — Eliot opõe a realidade da sociedade moderna, tanto em suas brilhantes origens renascentistas, quanto em seu sórdido e fantasmagórico desenlace contemporâneo. Assim, as citações do poema — suas fontes espirituais — podem ser divididas em duas partes. Ao mundo de salvação pessoal e cósmica aludem as citações de Dante, Buda, Santo Agostinho, os upanixades e os mitos de vegetação. A segunda metade se subdivide, por sua vez, em duas: a primeira corresponde ao nascimento de nossa idade; a segunda, à sua situação presente. Por um lado, fragmentos de Shakespeare, Spencer, Webster, Marvell, nos quais se reflete o luminoso nascimento do mundo moderno; por outro, Baudelaire, Nerval, o folclore urbano, a língua coloquial dos subúrbios. A vitalidade dos primeiros se revela nos últimos como vida desalmada. A visão de Elizabeth da Inglaterra e de Lord Robert num barco engalanado com velas de seda e bandeiras airosas, como uma ilustração de um quadro de Ticiano ou de Veronese, resolve-se na imagem da funcionária possuída por um galã vulgar num fim de semana.

A essa dualidade espiritual corresponde outra na linguagem. Eliot se reconhece devedor de duas correntes: os elisabetanos e os simbolista (sobretudo Laforgue). Ambas servem-lhe para expressar a situação do mundo

contemporâneo. Com efeito, o homem moderno começa a falar pela boca de Hamlet, Próspero e alguns heróis de Marlowe e Webster. Mas começa a falar como um ser sobre-humano, e só com Baudelaire se exprime como um homem caído e uma alma dividida. O que torna Baudelaire um poeta moderno não é tanto a ruptura com a ordem cristã quanto a consciência dessa ruptura. Modernidade e consciência ambígua: negação e nostalgia, prosa e lirismo. A linguagem de Eliot recolhe esta dupla herança: despojos de palavras, fragmentos de verdades, o esplendor do Renascimento inglês aliado à miséria e à aridez da urbe moderna. Ritmos quebrados, mundo de asfalto e de ratos atravessado por relâmpagos de beleza caída. Nesse reino de homens ocos, ao ritmo sucede a repetição. As guerras púnicas são também a primeira guerra mundial; confundidos, presente e passado deslizam para uma cavidade que é uma boca que tritura: a história. Mais tarde, esses mesmos fatos e essas mesmas pessoas reaparecem, desgastadas, sem perfis, flutuando à deriva sobre uma água cinzenta. Todos são aquele e aquele é nenhum. Esse caos recupera significação tão logo o situamos frente ao universo de salvação representado por Dante. A consciência de culpa é também nostalgia, consciência do exílio. Dante, porém, não necessita provar suas afirmações, e sua palavra sustenta sem esforço, como o talo ao fruto, o significado espiritual: não há ruptura entre palavra e sentido. Eliot, ao contrário, deve recorrer à citação e ao *collage*. O florentino se apóia em crenças vivas e compartilhadas; o inglês, conforme indica o crítico C. Brooks, tem por tema "a reabilitação de um sistema de crenças conhecido mas desacreditado."[1] Podemos agora compreender em que sentido o poema de Eliot é também uma reforma poética, não sem analogias com as de Milton e Pope. É uma restauração, mas restauração de algo contra que a Inglaterra, desde o Renascimento, se rebelou: Roma.

[1] Ver o livro *T. S. Eliot: a study of his writing by several hands*, Londres, 1948.

Nostalgia de uma ordem espiritual, as imagens e os ritmos de *The waste land* negam o princípio da analogia. O lugar desta é ocupado pela associação de idéias, destruidora da unidade da consciência. A utilização sistemática desse processo é um dos maiores acertos de Eliot. Desaparecido o mundo de valores cristãos — cujo centro é justamente a analogia universal, ou correspondência entre céu, terra e inferno —, nada resta ao homem, exceto a associação fortuita e casual de pensamentos e imagens. O mundo moderno perdeu o sentido e o testemunho mais cru dessa ausência de direção é o automatismo da associação de idéias, que não está regido por nenhum ritmo cósmico ou espiritual, mas pelo acaso. Todo esse caos de fragmentos e ruínas se apresenta como a antítese de um universo teológico, ordenado conforme os valores da Igreja romana. O homem moderno é o personagem de Eliot. Tudo lhe é estranho e em nada ele se reconhece. É a exceção que desmente todas as analogias e correspondências. O homem não é árvore, nem planta, nem ave. Está só em meio à criação. E quando toca um corpo humano, não roça um céu, como queria Novalis, mas penetra numa galeria de ecos. Nada menos romântico que esse poema. Nada menos inglês. A contrapartida de *The waste land* é a *Commedia* e seu antecedente imediato, *As flores do mal*. Será necessário acrescentar que o título original do livro de Baudelaire era *Limbos* e que *The waste land* representa, dentro do universo de Eliot, segundo declaração do próprio autor, não o Inferno, mas o Purgatório?

Pound, *il miglior fabbro*, é o mestre de Eliot e a ele se deve o "simultaneísmo" de *The waste land*, processo de que usa e abusa em seus *Cantos*. Diante da crise moderna, ambos os poetas volvem os olhos para o passado e atualizam a história: todas as épocas são esta época. Mas Eliot deseja efetivamente regressar e reinstalar Cristo; Pound serve-se do passado como outra forma de futuro. Perdido o centro do seu mundo, lança-se a todas as aventuras. Diversamente de Eliot, é um reacionário, não um conservador. Na verdade, Pound nunca deixou de ser norte-americano e é o legítimo descendente de Whitman, ou seja, é um filho da Utopia. Por isso, valor e futuro se tornam sinônimos para ele: é valioso tudo aquilo que contém uma garantia de futuro. Vale tudo aquilo que acaba de nascer e ainda brilha com a luz úmida do que está mais além do presente. O *Che-King* e os poemas de Arnault, justamente por serem tão antigos, são também novos: acabam de ser desenterrados, são o desconhecido. Para Pound a história é marcha, não círculo. Se embarca com Odisseu não é para regressar a Ítaca, mas por sede de espaço histórico: para ir além, sempre para além, para o futuro. A erudição de Pound é um banquete após uma expedição de conquista; a de Eliot, a busca de uma pauta que dê sentido à história, fixação ao movimento. Pound acumula as citações com um ar heróico de saqueador de túmulos; Eliot ordena-as como alguém que recolhe relíquias de um naufrágio. A obra do primeiro é uma viagem que talvez não nos leve a parte alguma; a de Eliot, uma busca da casa ancestral.

Pound está enamorado das grandes civilizações clássicas ou, mais propriamente, de certos momentos que, não sem arbitrariedade, considera arquetípicos. Os *Cantos* são uma atualização em termos modernos — uma

presentificação — de épocas, nomes e obras exemplares. Nosso mundo flutua sem direção; vivemos sob o império da violência, mentira, agiotagem e grosseria porque fomos amputados do passado. Pound nos propõe uma tradição: Confúcio, Malatesta, Adams, Odisseu... A verdade é que nos oferece tantas e tão diversas porque ele mesmo não tem nenhuma. Por isso, vai da poesia provençal à chinesa, de Sófocles a Frobenius. Sua obra toda é uma dramática busca dessa tradição que ele e seu país perderam. Mas essa tradição não estava no passado; a verdadeira tradição dos Estados Unidos, tal como se manifesta em Whitman, *era* o futuro: a livre sociedade dos camaradas, a nova Jerusalém democrática. O grande projeto histórico dos fundadores dessa nação foi malogrado pelos monopólios financeiros, o imperialismo, o culto da ação pela ação, o ódio às idéias. Pound se volta para a história e interroga os livros e as pedras das grandes civilizações. Se ele se extravia nesses grandes cemitérios é porque lhe faz falta um guia: uma tradição central. A herança puritana, conforme Eliot viu muito bem, não podia ser uma ponte: ela mesma é ruptura, dissidência do Ocidente.

Diante do desmedido de sua pátria, Pound busca uma medida — sem se dar conta de que também ele é desmedido. O herói dos *Cantos* não é o astucioso Ulisses, sempre dono de si mesmo, nem o mestre Kung, que conhece o segredo da moderação, mas um ser exaltado, tempestuoso e sarcástico, ao mesmo tempo esteta, profeta e *clown:* Pound, o poeta mascarado, encarnação do antigo herói da tradição romântica. É o contrário de uma casualidade que a obra anterior aos *Cantos* se ampare sob o título de *Personae:* a máscara latina. Nesse livro, que contém alguns dos mais belos poemas do século, Pound é Bertrand de Born, Propércio, Li-Po —

sem nunca deixar de ser Ezra Pound. O mesmo personagem, o rosto coberto por uma sucessão não menos prodigiosa de antifaces, atravessa as páginas confusas e brilhantes, lirismo transparente e galimatias, dos *Cantos*. Essa obra, como visão do mundo e da história, carece de um centro de gravidade; mas seu personagem é uma figura grave e central. É real, ainda que se movimente num cenário irreal. O tema dos *Cantos* não é a cidade nem o bem-estar coletivo, e sim a antiga história da paixão, condenação e transfiguração do poeta solitário. É o último grande poema romântico da língua inglesa e talvez do Ocidente. A poesia de Pound não está na linha de Homero, Virgílio, Dante e Goethe: talvez tampouco na de Propércio, Quevedo e Baudelaire. É poesia estranha, discordante e íntima ao mesmo tempo, como a dos grandes nomes da tradição inglesa e ianque. Para nós, latinos, ler Pound é tão surpreendente e estimulante como para ele terá sido ler Lope de Vega ou Ronsard.

Os saxões são os dissidentes do Ocidente e suas criações mais significativas são excêntricas em relação à tradição central de nossa civilização, que é latino-germânica. Diversamente de Pound e Eliot — dissidentes da dissidência, heterodoxos em busca de uma impossível ortodoxia mediterrânea —, Yeats nunca se rebelou contra sua tradição. A influência de pensamentos e poéticas inusitados e estranhos não contradiz, antes sublinha, seu essencial romantismo. Mitologia irlandesa, ocultismo hindu e simbolismo francês são influências de tonalidades e intenções semelhantes. Todas essas correntes afirmam a identidade última entre o homem e a natureza; todas se proclamam herdeiras de uma tradição e de um saber perdidos, anteriores a Cristo e a Roma; em todas, enfim, reflete-se um mesmo céu povoado de signos que só o poeta pode ler. A analogia é a linguagem do poeta.

Analogia é ritmo. Yeats continua a linha de Blake. Eliot marca o outro tempo do compasso. No primeiro triunfam os valores rítmicos; no segundo, os conceituais. Um inventa ou ressuscita mitos, é poeta no sentido original da palavra. O outro serve-se dos antigos mitos para revelar a condição do homem moderno.

Concluo: a reforma poética de Pound, Eliot, Wallace Stevens, Cummings e Marianne Moore pode ser vista como uma *re-latinização* da poesia de língua inglesa. É revelador que esses poetas fossem oriundos dos Estados Unidos. O mesmo fenômeno se produziu um pouco antes na América Latina: à semelhança dos poetas ianques, que recordaram à poesia inglesa sua origem européia, os "modernistas" hispano-americanos renovaram a *tradição européia* da poesia de língua espanhola, que fora quebrada ou esquecida na Espanha. A maioria dos poetas anglo-americanos tentou transcender a oposição entre versificação acentual e regularidade métrica, ritmo e discurso, analogia e análise, seja pela criação de uma linguagem poética cosmopolita (Pound, Eliot, Stevens), seja pela americanização da vanguarda européia (Cummings e William Carlos Williams). Os primeiros buscaram na tradição européia um classicismo; os segundos, uma antitradição. William Carlos Williams propôs-se a reconquistar o "American idiom", mito que desde a época de Whitman reaparece uma ou outra vez na literatura anglo-americana. Se a poesia de Williams é, de certo modo, um retorno a Whitman, é necessário acrescentar que se trata de um Whitman visto com os olhos da vanguarda européia. O mesmo se deve dizer dos poetas que nos últimos quinze ou vinte anos seguiram o caminho de Williams. Esse episódio paradoxal é exemplar: os poetas europeus, particularmente os franceses, viram em Whitman — tanto em seu verso livre quanto em sua

exaltação do corpo — um profeta e um modelo de sua rebelião contra o verso silábico regular; hoje os jovens poetas ingleses e anglo-americanos buscam na vanguarda francesa (Surrealismo e Dadá) e, em grau menor, em outras tendências — Expressionismo alemão, Futurismo russo e alguns poetas da América Latina e da Espanha — o mesmo que os europeus buscaram em Whitman. No outro extremo da poesia contemporânea anglo-americana, W.H. Auden, John Berryman e Robert Lowell também olham para a Europa, mas o que nela procuram — já que não uma impossível reconciliação — é uma origem. A origem de uma norma que, segundo eles, a própria Europa perdeu.

Depois do que foi dito, quase não é preciso se estender sobre a evolução da poesia francesa moderna. Bastará mencionar alguns episódios característicos. Em primeiro lugar, a presença do Romantismo alemão, mais como fermento que como influência textual. Embora muitas idéias de Baudelaire e dos simbolistas já se encontrassem em Novalis e em outros poetas e filósofos alemães, não se trata de um empréstimo e sim de um estímulo. A Alemanha foi uma atmosfera espiritual. Em alguns casos, porém, houve o transplante. Nerval não só traduziu e imitou Goethe e vários românticos menores: uma das *Quimeras* ("Délfica") é diretamente inspirada em "Mignon": *Kennst du das Land, wo die Zitronen blühn*... A canção lírica de Goethe transforma-se num soneto hermético que é um verdadeiro templo (no sentido de Nerval: lugar de iniciação e de consagração). A contribuição inglesa também foi essencial. Os alemães deram à França uma visão do mundo e uma filosofia simbólica; os ingleses, um mito: a imagem do poeta como um desterrado, em luta contra os homens e os astros. Mais tarde Baudelaire descobriria Poe. Uma descoberta

que foi uma recriação. O infortúnio funda uma estética na qual a exceção, a beleza irregular, é a verdadeira regra. O estranho poeta Baudelaire-Poe mina, assim, as bases éticas e metafísicas do Classicismo. Em compensação, exceto como ruínas ilustres ou paisagens pitorescas, a Itália e a Espanha desaparecem. A influência da Espanha, decisiva nos séculos XVI e XVII, é inexistente no século XIX. Lautréamont cita de passagem Zorilla (leu-o?) e Hugo proclama seu amor por nosso Romancero. Não deixa de ser singular essa indiferença, quando se pensa que a literatura espanhola — particularmente Calderón — impressionou profundamente os românticos alemães e ingleses. Suspeito que a razão dessas atitudes divergentes é a seguinte: enquanto os alemães e os ingleses vêem nos barrocos espanhóis uma justificação de sua própria singularidade, os poetas franceses procuram algo que a Espanha não poderia lhes dar, mas sim a Alemanha: um princípio poético contrário à sua tradição.

O contágio alemão, com sua ênfase na correspondência entre sonho e realidade e sua insistência em ver a natureza como um livro de símbolos, não podia se circunscrever à esfera das idéias. Se o verbo é o duplo do cosmo, o campo da experiência espiritual é a linguagem. Hugo é o primeiro que ataca a prosódia. Ao tornar mais flexível o alexandrino, prepara o advento do verso livre. Entretanto, devido à natureza da língua, a reforma poética não podia se reduzir a uma mudança do sistema de versificação. Essa mudança, além disso, era e é impossível. É possível multiplicar as cesuras no interior do verso e praticar o *enjambement:* faltarão sempre os apoios rítmicos da versificação acentual. O verso livre francês distingue-se do de outros idiomas por ser uma combinação de diversas medidas silábicas e não de uni-

dades rítmicas diferentes. Por isso, Claudel recorre à assonância e Saint-John Perse, à rima interior e à aliteração. Daí que a reforma tenha consistido na intercomunicação entre prosa e verso. A poesia francesa moderna nasce com a prosa romântica e seus precursores são Rousseau e Chateaubriand. A prosa deixa de ser a serva da razão e torna-se a confidente da sensibilidade. Seu ritmo obedece às efusões do coração e aos saltos da fantasia. Logo se converte em poema. A analogia rege o universo de *Aurélia;* e os esboços de Aloysius Bertrand e Baudelaire desembocam na vertiginosa sucessão de visões de *As iluminações.* A imagem arrebenta a prosa como descrição ou narrativa. Lautréamont consuma a ruína do discurso e da demonstração. Nunca foi tão completa a vingança da poesia. Abria-se o caminho para livros como *Nadja, Le paysan de Paris, Un certain Plume...* O verso se beneficia de outra maneira. O primeiro a aceitar elementos prosaicos é Hugo; depois, com maior lucidez e sentido, Baudelaire. Não se tratava de uma reforma rítmica, mas da inserção de um corpo estranho — humor, ironia, pausa reflexiva — destinado a interrómper o trote das sílabas. O aparecimento do prosaísmo é um "alto", uma cesura mental; suspensão do ânimo, sua função é provocar uma irregularidade. Estética da paixão, filosofia da exceção. O passo seguinte foi a poesia popular e sobretudo o verso livre. Só que, pelo que se disse acima, as possibilidades do verso livre eram limitadas. Eliot observa que nas mãos de Laforgue este era apenas uma contração ou distorção do alexandrino tradicional. Por um momento pareceu que não se podia ir mais além do poema em prosa e do verso livre. O processo havia chegado a seu termo final. Mas em 1897, um ano antes de sua morte, Mallarmé publica em uma revista *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard.*

A primeira coisa que surpreende é a disposição tipográfica do poema. Impressas em caracteres de diversos tamanhos e espessuras — versais, negritos, bastardinhos —, as palavras se reúnem ou se dispersam de uma maneira que está longe de ser arbitrária, mas que não é habitual nem na prosa nem na poesia. Sensação de se deparar ante um cartaz ou anúncio de propaganda. Mallarmé compara essa distribuição a uma partitura: *La différence de caractères d'imprimerie... dicte son importance à l'emission orale."* Ao mesmo tempo adverte que não se trata propriamente de versos — *traits sonores réguliers* —, mas de *subdivisions prismatiques de l'Idée.* Música para o entendimento e não para o ouvido; mas um entendimento que ouve e vê com os sentidos interiores. A idéia não é um objeto da razão, mas uma realidade que o poema revela numa série de formas fugazes, isto é, uma ordem temporal. A idéia, sempre igual a si mesma, não pode ser contemplada em sua totalidade porque o homem é tempo, movimento perpétuo: o que vemos e ouvimos são as "subdivisões" da Idéia através do prisma do poema. Nossa apreensão é parcial e sucessiva. E é, além disso, simultânea: visual (imagens suscitadas pelo texto), sonora (tipografia: recitação mental) e espiritual (significados intuitivos, conceituais e emotivos). Mais adiante, na mesma nota que precede o poema, o poeta nos confia que não foi estranha à sua inspiração a música escutada em concertos. E para tornar mais completa sua afirmação, acrescenta que seu texto inaugura um gênero que será para o antigo verso o que é a sinfonia em relação à música vocal. A nova forma, insinua ele, poderá servir para os temas da imaginação pura e para os do intelecto, enquanto o verso tradicional continuará sendo o domínio da paixão e da fantasia. Por último, nos oferece uma observação capital: seu poema é

uma tentativa de reunião *de porsuites particuli es et chères à notre temps, le vers libre et le poème en] ose."*

Embora a influência de Mallarmé tenha sido central na história da poesia moderna, dentro e fora da França, não creio que tenham sido exploradas todas as vias que esse texto abre à poesia. Talvez nessa segunda metade do século, graças à invenção de instrumentos cada vez mais perfeitos de reprodução sonora da palavra, a forma poética iniciada por Mallarmé venha a se desdobrar em toda a sua riqueza. A poesia ocidental nasceu aliada à música; depois as duas artes se separaram e, cada vez que se tentou reuni-las, o resultado foi a querela ou a absorção da palavra pelo som. Assim, não penso numa aliança entre as duas. A poesia tem sua própria música: a palavra. E essa música, conforme Mallarmé mostra, é mais vasta que a do verso e da prosa tradicionais. De maneira algo sumária, mas que é testemunho de sua lucidez, Apollinaire afirma que os dias do livro estão contados: "La typographie termine brillamment sa carrière, à l'aurore des moyens nouveaux de reproduction que sont le cinéma et le phonographe." Não creio no fim da escritura; creio que cada vez mais o poema tenderá a ser uma partitura. A poesia voltará a ser palavra pronunciada.

Un coup de dés encerra um período, o da poesia propriamente simbolista, e abre outro: o da poesia contemporânea. Duas vias partem de *Un coup de dés:* uma vai de Appolinaire aos surrealistas; outra, de Claudel a Saint-John Perse. O ciclo ainda não se encerrou e, de uma ou outra maneira, a poesia de René Char, Francis Ponge e Yves Bonnefoy se alimenta da tensão, união e separação, entre prosa e verso, reflexão e canto. Apesar de sua pobreza rítmica, graças a Mallarmé a língua francesa desdobrou nesse meio século as possibilidades virtualmente contidas no Romantismo alemão. Ao mesmo tempo, por caminho diverso do da poesia inglesa, mas com intensidade semelhante, é palavra que reflete sobre si mesma, consciência de seu canto. Enfim, a poesia francesa destruiu a ilusória arquitetura da prosa e mostrou que a sintaxe se apóia num abismo. Devastação do que tradicionalmente se chama de "espírito francês": análise, discurso, meditação moral, ironia, psicologia, e tudo o mais. A rebelião poética mais profunda do século operou-se no lugar em que o espírito discursivo se apoderara quase totalmente da língua, a tal ponto que esta parecia desprovida de poderes rítmicos. No centro de um povo raciocinador brotou um bosque de imagens, uma nova ordem de cavalaria, armada dos pés à cabeça com armas envenenadas. A cem anos de distância do Romantismo alemão, a poesia voltou a combater nas mesmas fronteiras. E essa rebelião foi primordialmente rebelião contra o verso francês: contra a versificação silábica e o discurso poético.

O verso espanhol combina de modo mais completo que o francês e o inglês a versificação acentual e a silábica. Mostra-se assim eqüidistante dos extremos desses idiomas. Pedro Henríquez Ureña divide o verso espanhol em duas grandes correntes: a versificação regular — fundada em esquemas métricos e estróficos fixos, nos quais cada verso se compõe de um determinado número de sílabas — e a versificação irregular, na qual não importa tanto a medida, mas o golpe rítmico dos acentos. Assim sendo, os acentos tônicos são decisivos mesmo no caso da mais pura versificação silábica e sem eles não há verso em espanhol. A liberdade rítmica se amplia em virtude do fato de os metros espanhóis não exigirem, na realidade, a acentuação fixa; inclusive o mais estrito, o hen-

decassílabo, admite grande variedade de golpes rítmicos: nas sílabas quarta e oitava; na sexta; na quarta e na sétima; na quarta; na quinta. Acrescente-se o valor silábico variável das esdrúxulas e dos agudos, a dissolução dos ditongos, as sinalefas e demais recursos que permitem modificar a contagem das sílabas. Na verdade, não se trata propriamente de dois sistemas independentes, mas de uma só corrente na qual se combatem e se separam, se alternam e se fundem as versificações silábicas e acentual.

A luta que a versificação regular e a rítmica travam nas entranhas da língua espanhola não se expressa como oposição entre a imagem e o conceito. Entre nós a dualidade revela-se como tendência para a história e inclinação pelo canto. O verso espanhol, qualquer que seja a sua longitude, consiste numa combinação de acentos — passos de dança — e medida silábica. É uma unidade na qual se abraçam dois contrários: um que é dança e outro que é narrativa linear, marcha, no sentido militar da palavra. Nosso verso tradicional, o octossílabo, é um verso a cavalo, feito para trotar e pelejar, mas também para dançar. A mesma dualidade se observa nos metros maiores, hendecassílabos e alexandrinos, que serviram a Berceo e Ercilla para narrar e a San Juan de la Cruz e Darío para cantar. Nossos metros oscilam entre a dança e o galope, e nossa poesia se movimenta entre dois pólos: o Romancero e o *Cântico espiritual*. O verso espanhol possui uma natural facilidade para contar sucessos heróicos ou cotidianos, com objetividade, precisão e sobriedade. Quando se diz que o traço distintivo de nossa poesia épica é o realismo, compreende-se que esse realismo ingênuo, e portanto de natureza muito diversa do moderno, sempre intelectual e ideológico, coincide com o caráter do ritmo espanhol? Versos viris, octossílabos e alexandrinos, mostram uma irresistível vocação para a

crônica e para a narrativa. O romance nos conduz sempre a narrar. Em pleno apogeu da "poesia pura", arrastado pelo ritmo do octossílabo, García Lorca retorna ao anedótico e não teme incorrer no pormenor descritivo. Esses episódios e essas imagens perderam o seu valor em combinações métricas mais irregulares. Alfonso Reyes, ao traduzir a *Ilíada*, não tem outro remédio senão voltar ao alexandrino. Em compensação, nossos poetas fracassam quando tentam a narrativa em versos livres, como se nota em longas e desconjuntadas passagens do *Canto geral* de Pablo Neruda. (Em outros casos acerta plenamente, como em "Alturas de Macchu Picchu"; esse poema não é, porém, descrição nem narrativa, e sim canto.) Darío fracassou também quando quis criar uma espécie de hexâmetro para suas tentativas épicas. Não deixa de ser estranha essa característica modal quando se pensa que nossa poesia épica medieval é irregular e que a versificação silábica inicia-se com a lírica, no século XV. Seja como for, os acentos tônicos exprimem nosso amor pela galhardia e pela elegância e, mais profundamente, pela fúria dançante. Os acentos espanhóis nos levam a conceber o homem como um ser extremoso e ao mesmo tempo como lugar de encontro dos mundos inferiores e superiores. Agudos, graves, esdrúxulos, bisesdrúxulos — pancadas sobre o couro do tambor, palmas, gritos, clarins: a poesia de língua espanhola é dança festiva e fúnebre, dança erótica e vôo místico. Quase todos os nossos poemas, inclusive os místicos, podem ser cantados e dançados, como dizem que dançavam os seus os filósofos pré-socráticos.

Essa dualidade explica as antíteses e contrastes freqüentes em nossa poesia. Se o barroquismo é jogo dinâmico, claro-escuro, oposição violenta entre isto e aquilo, somos barrocos por fatalidade do idioma. Na própria

língua já estão em germe todos os nossos contrastes, o realismo dos místicos e o misticismo dos pícaros. Mas já se tornou cansativo aludir a essas duas veias, gêmeas e contrárias, da nossa tradição. E que dizer de Góngora? Poeta visual, nada mais plástico que suas imagens e ao mesmo tempo nada menos feito para os olhos: há luzes que cegam. Essa dupla tendência peleja sem cessar em cada poema e impulsiona o poeta a jogar o tudo pelo tudo do poema numa imagem cerrada como um punho. Daí a tensão, o caráter rotundo, a valentia de nossos clássicos. Daí também as quedas na prolixidade, no amaneiramento, na rigidez, ou ainda nesse constante perder-se nos corredores do castelo sem saída do engenhoso. Às vezes, porém, a luta cessa e brotam versos transparentes em que tudo é pacto e compasso:

Corrientes aguas, puras, cristalinas,
árboles que os estáis mirando en ellas...

milagrosa combinação de acentos e claras consoantes e vogais. O idioma se veste "de hermosura y luz no usada". Tudo se transfigura, tudo desliza, dança ou voa, movido por alguns acentos. O verso espanhol tem esporas nas velhas botinas, mas também asas. E é tal o poder expressivo do ritmo que às vezes bastam os puros elementos sonoros para que a iluminação poética se produza, como no obcecante e tão citado

un no sé qué que que*dan balbuciendo*

de San Juan de la Cruz. O êxtase não se manifesta como imagem, nem como idéia ou conceito. É, verdadeiramente, o inefável expressando-se inefavelmente. Sem esforço, o idioma chegou à sua extrema tensão. O verso diz o indizível. É um tartamudeio que diz tudo sem dizer nada,

ardente repetição de um pobre som: ritmo puro. Compare-se esse verso com um de Eliot, em *The waste land*, que pretende exprimir o mesmo arroubo, a um só tempo pleno e vazio de palavras: o poeta inglês recorre a uma citação em língua sânscrita. O sagrado — ou ao menos uma certa familiaridade com o divino, ao mesmo tempo entranhada e fulminante — parece se encarnar em nossa língua com maior naturalidade que em outras. E do mesmo modo os *Cantos de inocência*, de Blake, dizem coisas que jamais se disseram em espanhol e que talvez jamais venham a se dizer.

A prosa sofre mais que o verso dessa contínua tensão. E é compreensível: no poema a luta se resolve com o triunfo da imagem, que abraça os contrários sem aniquilá-los. O conceito, ao invés disso, tem de forcejar entre duas forças inimigas. Por isso, a prosa espanhola triunfa na narrativa e prefere a descrição ao raciocínio. A frase se alonga entre vírgulas e parênteses; se a cortamos com pontos, o parágrafo se converte numa sucessão de disparos, um arquejo de afirmações entrecortadas, e os pedaços da serpente saltam em todas as direções. Em alguns casos, para que a marcha não se torne monótona, recorremos às imagens. Então o discurso vacila e as palavras se põem a dançar. Roçamos as fronteiras do poético ou, com mais freqüência, da oratória. Só o retorno ao concreto, ao palpável com os olhos do corpo e da alma, devolve à prosa seu equilíbrio. Romancistas, cronistas, teólogos ou místicos, todos os grandes prosadores espanhóis narram, contam, descrevem, abandonam as idéias pelas imagens, esculpem os conceitos. Até mesmo um filósofo como Ortega y Gasset criou uma prosa que não se recusa à plasticidade da imagem. Prosa solar, as idéias desfilam sob uma luz de meio-dia, belos corpos num ar transparente e ressoante, aragem de um alto patamar

feito para os olhos e a escultura. Nunca as idéias se moveram com maior graciosidade: "Hay estilos de pensar que son estilos de danzar." A natureza do idioma favorece o nascimento de talentos extremados, solitários e excêntricos. Ao contrário do que acontece na França, entre nós a maioria escreve mal e canta bem. Mesmo entre os grandes escritores as fronteiras entre a prosa e a poesia são indecisas. Em espanhol existe uma prosa no sentido artístico do vocábulo, isto é, no sentido em que o prosador Valle Inclán é um grande poeta, mas não existe no sentido estrito da palavra: discurso, teoria intelectual.

Cada vez que surge um grande prosador, nasce de novo a linguagem. Com ele começa uma nova tradição. Assim, a prosa tende a se confundir com a poesia, a ser ela mesma poesia. O poema, pelo contrário, não pode se apoiar na prosa espanhola. Situação única na época moderna. A poesia européia contemporânea é inconcebível sem os estudos críticos que a precedem, acompanham e prolongam. Uma exceção seria a de Antonio Machado. Mas há uma ruptura entre sua poética — pelo menos o que considero o centro de seu pensamento — e sua poesia. Ante o simbolismo dos poetas "modernistas" e ante as imagens da vanguarda, Machado mostrou a mesma reticência; e ante as experiências desse último movimento seus juízos foram severos e incompreensivos. Sua oposição a essas tendências o fez regressar às formas da canção tradicional. Em compensação, suas reflexões sobre a poesia são plenamente modernas e até mesmo se adiantam a seu tempo. Ao prosador, não ao poeta, devemos esta intuição capital: a poesia, se é alguma coisa, é revelação da "essencial heterogeneidade do ser", erotismo, "outridade".[1]

[1] Paz usa o neologismo *otridad*. Seguindo indicação do filólogo Antônio Houaiss, não hesitei em traduzir por *outridade*, ao invés de me limitar, por exemplo, a *alteridade*, que significa "quase" a mesma coisa. (N. da T.)

Seria inútil buscar em seus poemas a revelação dessa "outridade" ou a visão de nossa estranheza. A descoberta disso surge em sua obra poética como idéia, não como realidade, isto é, não se traduz na criação de uma linguagem que encarnasse nossa "outridade". Assim, não teve conseqüências em sua poesia.

Durante muitos anos o prestígio da preceptiva neoclássica impediu uma justa apreciação de nossa poesia medieval. A versificação irregular parecia titubeio ou hesitação de aprendizes. A presença de metros de diversos comprimentos em nossos cantares épicos era fruto da inépcia do poeta, embora os entendidos advertissem certa tendência à regularidade métrica. Suspeito que essa tendência à "regularidade" é uma invenção moderna. Nem os poetas nem os ouvintes ouviam as "irregularidades" métricas, mas eram muito sensíveis à sua profunda unidade rítmica e imaginativa. Não creio, ademais, que saibamos como se diziam esses versos. Esquecemos com freqüência que não somente pensamos e vivemos de maneira distinta da de nossos antepassados, como também que ouvimos e vemos de outro modo. Por volta do fim do Medievo, inicia-se o apogeu da versificação regular. Contudo, a adoção de metros regulares não fez desaparecer a versificação acentual porque, como já se disse, não se trata de sistemas distintos, mas sim de duas tendências dentro de uma mesma corrente. Desde o triunfo da versificação italiana, no século XVI, somente em dois períodos a balança inclinou-se para a versificação amétrica: no romântico e no moderno. No primeiro com timidez; no segundo abertamente. O período moderno se divide em dois momentos: o "modernista", apogeu das influências parnasianas e simbolistas da França, e o contemporâneo. Em ambos, os poetas hispano-americanos foram os iniciadores da reforma; e em duas ocasiões a crí-

tica peninsular denunciou o "galicismo mental" dos hispano-americanos — para mais tarde reconhecer que essas importações e inovações eram também, e sobretudo, uma redescoberta dos poderes verbais do castelhano.

O movimento "modernista" inicia-se por volta de 1885 e se extingue na América durante os anos da primeira guerra mundial. Na Espanha principia e termina mais tarde. A influência francesa foi predominante. Influíram também, em grau menor, dois poetas norte-americanos (Poe e Whitman) e um português (Eugênio de Castro). Hugo e Verlaine, particularmente o segundo, foram os deuses maiores de Rubén Darío. Teve outros. Em seu livro *Los raros* (1896) ele oferece uma série de retratos e estudos dos poetas que admirava ou lhe interessavam: Baudelaire, Leconte de Lisle, Moréas, Villiers de L'Isle Adam, Castro, Poe, e o cubano José Martí como único escritor de língua castelhana... Darío fala de Rimbaud, Mallarmé e, novidade maior, de Lautréamont. O estudo sobre Ducasse foi talvez o primeiro aparecido fora da França; e lá mesmo só foi precedido, se não me falha a memória, pelos artigos de Léon Bloy e Rémy de Gourmont. A poética do Modernismo, despojada do palavrório da época, oscila entre o ideal escultórico de Gautier e a música simbolista. *Yo persigo una forma que no encuentra mi estilo,* diz Darío, *y no hallo sino la palabra que huye... y el cuello del gran cisne blanco que me interroga.* A "celeste unidade" do universo está no ritmo. No caracol marinho o poeta ouve *un profundo oleaje y un misterioso viento: el caracol la forma tiene de un corazón.* O método de associação poética dos "modernistas", às vezes verdadeira mania, é a sinestesia. Correspondência entre música e cores, ritmo e idéias, mundo de sensações que rimam com realidades invisíveis. No centro, a mulher: *la rosa sexual* (que) *al entreabrirse con-*

mueve todo lo que existe. Ouvir o ritmo da criação — mas também vê-lo e apalpá-lo — para construir uma ponte entre o mundo, os sentidos e a alma: missão do poeta.

Nada mais natural que o centro de suas preocupações fosse a música do verso. A teoria acompanha a prática. À parte as declarações de Darío, Diaz Mirón, Valencia e demais corifeus do movimento, dois poetas dedicaram livros inteiros ao tema: o peruano Manuel González Prada e o boliviano Ricardo Jaimes Freyre. Ambos sustentam que o núcleo do verso é a unidade rítmica e não a medida silábica. Seus estudos confirmam e ampliam a doutrina do venezuelano Andrés Bello, que desde 1835 já assinalara a função básica do acento tônico na formação das cláusulas (ou pés) que compõem os períodos rítmicos. Os "modernistas" inventaram metros, alguns até de vinte sílabas; adotaram outros do francês, do inglês e do alemão; e ressuscitaram muitos que tinham sido esquecidos na Espanha. Com eles aparece em castelhano o verso semilivre e o livre. A influência francesa nos esboços de versificação amétrica foi menor; mais decisivo, a meu ver, foi o exemplo de Poe, Whitman e Castro. No começo do século os poetas espanhóis escolheram essas novidades. A maioria foi sensível à retórica "modernista", mas poucos se aperceberam da verdadeira significação do movimento. E dois grandes poetas mostraram sua reserva: Unamuno com certa impaciência, Antonio Machado com amistoso distanciamento. Ambos, contudo, usaram muitas dessas inovações métricas. Juan Ramón Jiménez, num primeiro momento, adotou a maneira mais exterior da escola; depois, à semelhança do Rubén Darío de *Cantos de vida y esperanza,* embora com um instinto mais seguro da palavra interior, despojou o poema de

atavios inúteis e tentou uma poesia que se chamou de "desnuda" e que prefiro chamar de essencial.

Jiménez não nega o Modernismo: assume sua consciência profunda. Em seu segundo e terceiro períodos serve-se de metros curtos tradicionais e do verso livre e semilivre dos "modernistas". Sua evolução poética parece-se à de Yeats. Ambos sofreram a influência dos simbolistas franceses e de seus epígonos (ingleses e hispano-americanos); ambos aproveitaram a lição de seus seguidores (Yeats, mais generoso, confessou sua dívida para com Pound; Jiménez denegriu Guillén, García Lorca e Cernuda); ambos partem de uma poesia carregada que lentamente se aligeira e se torna transparente; ambos chegam à velhice para escreverem seus melhores poemas. Sua caminhada para a morte foi a caminhada para a juventude poética. Em todas as suas mudanças Jiménez foi fiel a si mesmo. Não houve evolução e sim maturação, crescimento. Sua coerência é como a da árvore que muda mas não se desloca. Não foi um poeta simbolista: é o simbolismo em língua espanhola. Ao dizer isso, não descubro nada; ele mesmo o disse várias vezes. A crítica se empenha em ver no segundo e no terceiro Jiménez um negador do Modernismo: como poderia sê-lo, se o leva às suas conseqüências mais extremas e, acrescentarei, *naturais:* a expressão simbólica do mundo? Alguns anos antes de morrer escreve *Espacio,* longo poema que é uma recapitulação e uma crítica de sua vida poética. Está diante da paisagem tropical da Flórida (e diante de todas as paisagens que viu ou pressentiu): fala sozinho ou conversa com as árvores? Jiménez percebe pela primeira vez, e talvez pela última, o silêncio *in-significante* da natureza. Ou as palavras humanas é que unicamente são ar e ruído? A missão do poeta, diz-nos, não é salvar o homem mas salvar o mundo: nomeá-lo. *Espacio* é um dos mo-

mentos da consciência poética moderna e com esse texto capital culmina e termina a interrogação que o grande cisne fez a Darío em sua juventude.

O Modernismo também abre a via da interpenetração entre prosa e verso. A linguagem falada, e portanto o vocábulo técnico e o da ciência, a expressão em francês ou em inglês, enfim, tudo o que constitui a fala urbana. Surgem o humor, o monólogo, a conversação, o *collage* verbal. Como sempre, Darío é o primeiro. O verdadeiro mestre é, contudo, Leopoldo Lugones, um dos maiores poetas de nossa língua (ou talvez se deveria dizer: um dos nossos maiores escritores). Em 1909, publica *Lunario sentimental.* É Laforgue, mas um Laforgue desmedido, com menos coração e mais olhos, no qual a ironia cresceu até se tornar visão descomunal e grotesca. O mundo visto por um telescópio desde uma janela de Buenos Aires. O terreno baldio é um vale lunar. A imensa planície sul-americana entra pela sotéia e se estende na mesa do poeta como uma toalha enrugada. O mexicano López Velarde recolhe e transforma a estética inumana de Lugones. É o primeiro que, na verdade, ouve as pessoas falarem e que percebe nesse burburinho confuso o marulho do ritmo, a música do tempo. O monólogo de López Velarde é inquietante porque é composto de duas vozes: o "outro", nosso duplo e nosso desconhecido, aparece por fim no poema. Por volta dessa época Jiménez e Machado proclamam o retorno à "linguagem popular". A diferença com os hispano-americanos é decisiva. A "fala do povo", vaga noção oriunda de Herder, não é a mesma coisa que a linguagem efetivamente falada nas cidades de nosso século. A primeira é uma nostalgia do passado; é uma herança literária e seu modelo é a canção tradicional; a segunda é uma realidade viva e presente: surge no poema precisamente como ruptura da canção.

A canção é tempo medido; a linguagem falada é descontinuidade, revelação do tempo real. Na Espanha, só por volta de 1930 um poeta menor, José Moreno Villa, descobrirá os poderes poéticos da frase coloquial.

López Velarde nos conduz às portas da poesia contemporânea. Não será ele quem as abrirá, mas Vicente Huidobro. Com Huidobro, o "pássaro de luxo", chegam Apollinaire e Reverdy. A imagem recupera as asas. A influência do poeta chileno foi muito grande na América e na Espanha; grande e polêmica. Esta última prejudicou a apreciação de sua obra; a legenda obscurece sua poesia. Nada mais injusto: *Altazor* é um poema, um grande poema em que a aviação poética se transforma em queda para "los adentros de si mismo", imersão vertiginosa no vazio. Vicente Huidobro, o "cidadão do olvido": *contempla de tan alto que todo se hace aire.* Está em todas as partes e em nenhuma: é o oxigênio invisível de nossa poesia. Ao lado do aviador, o mineiro: César Vallejo. A palavra, dificilmente arrancada à insônia, enegrece e se avermelha, é pedra e é brasa, carvão e cinza: *a fuerza de calor, tiene frío.* A linguagem se volta sobre si mesma. Não a dos livros, a das ruas; não a da rua, a do quarto do hotel sem ninguém. Fusão da palavra e da fisiologia: *Ya va a venir el día, ponte el saco. Ya va a venir el día; ten fuerte en la mano a tu intestino grande... Ya va a venir el día, ponte el alma... has soñado esta noche que vivías de nada e morrías de todo...* Não a poesia da cidade; o poeta na cidade. A fome não como tema de dissertação e sim falando diretamente, com voz desfalecente e delirante. Voz mais poderosa que a do sonho. E essa fome se torna uma infinita vontade de dar e se repartir: *su cadáver estaba lleno de mundo.*

Como na época do Modernismo, os dois centros da vanguarda foram Buenos Aires (Borges, Girondo, Molinari) e México (Pelicer, Villaurrutia, Gorostiza). Em Cuba surge a poesia mulata: para cantar, dançar e maldizer (Nicolás Guillén, Emilio Ballagas); no Equador, Jorge Carrera Andrade inicia um "registro do mundo", inventário de imagens americanas... Mas o poeta que melhor encarna esse período é Pablo Neruda. Sem dúvida, é o mais abundante e desigual, e isso prejudica sua compreensão; sem dúvida também, quase sempre é o mais rico e denso de nossos poetas. A vanguarda tem dois tempos: o inicial de Huidobro, até 1920, volatilização da palavra e da imagem; e o segundo de Neruda, dez anos depois, ensimesmada penetração até a entranha das coisas. Não o regresso à terra: a imersão num oceano de águas pesadas e lentas. A história do Modernismo se repete. Os dois poetas chilenos influíram em todo o âmbito da língua e foram reconhecidos na Espanha como Darío em sua hora. E poderíamos acrescentar que a parelha Huidobro-Neruda é como um desdobramento de um mítico Darío vanguardista, que corresponderia às duas épocas do Darío real: *Prosas profanas,* Huidobro; *Cantos de vida e esperança,* Neruda. Na Espanha a ruptura com a poesia anterior é menos violenta. O primeiro a realizar a fusão entre linguagem falada e imagem não é um poeta em verso, mas em prosa: o grande Ramón Gómez de la Serna. Em 1930, surge a antologia de Gerardo Diego, que divulga o grupo de poetas mais rico e singular da Espanha desde o século XVII: Jorge Guillén, Federico García Lorca, Rafael Alberti, Luis Cernuda, Vicente Aleixandre... Paro por aqui. Não escrevo um panorama literário. E o próximo capítulo me toca demasiado de perto.

A poesia moderna de nossa língua é mais um exemplo das relações entre prosa e verso, ritmo e metro. A descrição poderia ser estendida ao italiano, que possui uma es-

trutura semelhante ao castelhano, ou ao alemão, mina de ritmos. No que diz respeito ao espanhol, vale a pena repetir que o apogeu da versificação rítmica, conseqüência da reforma levada a cabo pelos poetas hispano-americanos, é na realidade uma volta ao verso espanhol tradicional. Mas esse regresso não teria sido possível sem a influência de correntes poéticas estrangeiras, a francesa em particular, que mostraram a correspondência entre ritmo e imagem poética. Repito: ritmo e imagem são inseparáveis. Essa longa digressão nos leva ao ponto de partida: só a imagem poderá nos dizer como o verso, que é frase rítmica, é também frase que possui sentido.

A palavra imagem possui, como todos os vocábulos, diversas significações. Por exemplo: vulto, representação, como quando falamos de uma imagem ou escultura de Apolo ou da Virgem. Ou figura real ou irreal que evocamos ou produzimos com a imaginação. Nesse sentido, o vocábulo possui um valor psicológico: as imagens são produtos imaginários. Não são esses seus únicos significados, nem os que aqui nos interessam. Convém advertir, pois, que designamos com a palavra imagem toda forma verbal, frase ou conjunto de frases, que o poeta diz e que, unidas, compõem um poema.[1] Essas expressões verbais foram classificadas pela retórica e se chamam comparações, símiles, metáforas, jogos de palavras, paronomásias, símbolos, alegorias, mitos, fábulas, etc. Quaisquer que sejam as diferenças que as separam, todas têm em comum a preservação da pluralidade de significados da palavra sem quebrar a unidade sintática da frase ou do conjunto de frases. Cada imagem — ou cada poema composto de imagens — contém muitos significados contrários ou díspares, aos quais abarca ou reconcilia sem suprimi-los. Assim, San Juan de la Cruz fala de *la música callada,* expressão na qual se aliam dois termos em aparência irreconciliáveis. O herói trágico, nesse sentido, também é uma imagem. Exemplificando: a figura de Antígona, despedaçada entre a piedade divina e as leis humanas. A cólera de Aquiles tampouco é

[1] Roberto Vernengo propõe, para evitar confusões, a expressão: "menção poética".

simples e nela se unem os contrários: o amor por Pátroclo e a piedade por Príamo, o fascínio ante uma morte gloriosa e o desejo de uma vida longa. Em Sigismundo a vigília e o sonho se enlaçam de maneira indissolúvel e misteriosa. Em Édipo a liberdade e o destino... A imagem é cifra da condição humana.

Épica, dramática ou lírica, condensada numa frase ou desenvolvida em mil páginas, toda imagem aproxima ou conjuga realidades opostas, indiferentes ou distanciadas entre si. Isto é, submete à unidade a pluralidade do real. Conceitos e leis científicas não pretendem outra coisa. Graças a uma mesma redução racional, indivíduos e objetos — plumas leves e pedras pesadas — convertem-se em unidades homogêneas. Não sem um justificado assombro as crianças descobrem um dia que um quilo de pedras pesa o mesmo que um quilo de plumas. Custa-lhes muito reduzir pedras e plumas à abstração quilo. Dão-se conta de que pedras e plumas abandonaram sua maneira própria de ser e que, por uma escamoteação, perderam todas as suas qualidades e sua autonomia. A operação unificadora da ciência mutila-as e empobrece-as. O mesmo não ocorre com a poesia. O poeta nomeia as coisas: estas são plumas, aquelas são pedras. E de súbito afirma: as pedras são plumas, isto é aquilo. Os elementos da imagem não perdem seu caráter concreto e singular: as pedras continuam sendo pedras, ásperas, duras, impenetráveis, amarelas de sol ou verdes de musgo: pedras pesadas. E as plumas, plumas: leves. A imagem resulta escandalosa porque desafia o princípio de contradição: o pesado é o leve. Ao enunciar a identidade dos contrários, atenta contra os fundamentos de nosso pensar. Portanto, a realidade poética da imagem não pode aspirar à verdade. O poema não diz o que é e sim o que poderia ser. Seu reino

não é o do ser, mas o do "impossível verossímil" de Aristóteles.

Apesar dessa sentença adversa, os poetas se obstinam em afirmar que a imagem revela o que é e não o que poderia ser. E ainda mais: dizem que a imagem recria o ser. Desejosos de restaurar a dignidade filosófica da imagem, alguns não vacilam em buscar o amparo da lógica dialética. Com efeito, muitas imagens se ajustam aos três tempos do processo: a pedra é um momento da realidade; a pluma, outro; de seu choque surge a imagem, a nova realidade. Não é necessário recorrer a uma impossível enumeração das imagens para se dar conta de que a dialética não abarca a todas. Algumas vezes o primeiro termo devora o segundo. Outras, o segundo neutraliza o primeiro. Ou não se produz o terceiro termo e os dois elementos aparecem frente a frente, irredutíveis, hostis. As imagens do humor pertencem geralmente a essa última classe: a contradição serve apenas para assinalar o caráter irreparavelmente absurdo da realidade ou da linguagem. Enfim, apesar de muitas imagens se desdobrarem conforme a ordem hegeliana, quase sempre se trata mais de uma semelhança que de uma verdadeira identidade. No processo dialético pedras e plumas desaparecem em favor de uma terceira realidade, que já não é nem pedras nem plumas, mas outra coisa. Contudo, em algumas imagens — precisamente as mais altas — continuam sendo o que são: isto é isto e aquilo é aquilo; e ao mesmo tempo, isto é aquilo: as pedras são plumas, sem deixar de ser pedras. O pesado é o leve. Não há a transmutação qualitativa que a lógica de Hegel exige, como não houve a redução quantitativa da ciência. Em suma, também para a dialética a imagem constitui um escândalo e um desafio, também viola as leis do pensamento. A razão dessa in-

suficiência — porque é insuficiência não poder explicar algo que está aí, diante dos nossos olhos, tão real como o resto da chamada realidade — talvez consista em que a dialética é uma tentativa de salvar os princípios lógicos — em especial o de contradição — ameaçados por sua cada vez mais visível incapacidade de digerir o caráter contraditório da realidade. A tese não se dá ao mesmo tempo que a antítese; e ambas desaparecem para dar lugar a uma nova afirmação que, ao englobá-las, transmuta-as. Em cada um dos três momentos reina o princípio de contradição. Nunca afirmação e negação se dão como realidades simultâneas, pois isso implicaria a supressão da própria idéia de processo. Ao deixar intacto o princípio de contradição a lógica dialética condena a imagem, que dispensa esse princípio.

Como as outras ciências, a lógica não deixou de se fazer a pergunta crítica que toda disciplina deve se fazer em dado momento: a de seus fundamentos. Tal é, se não me equivoco, o sentido dos paradoxos de Bertrand Russell e, no extremo oposto, o das investigações de Husserl. Assim, surgiram novos sistemas lógicos. Alguns poetas se interessaram pelas investigações de S. Lupasco, que se propõe a desenvolver séries de proposições fundadas no que se chama de princípio de contradição complementária. Lupasco deixa intactos os termos contrários, mas sublinha sua interdependência. Cada termo pode se atualizar em seu contrário, de que depende em razão direta e contraditória. *A* vive em função contraditória de *B;* cada alteração em *A* produz conseqüentemente uma modificação, em sentido inverso, em *B*.[1] Ne-

[1] Stéphane Lupasco, *Le principe d'antagonisme et la logique de l'énergie*, Paris, 1951.

gação e afirmação, isto e aquilo, pedras e plumas, se dão simultaneamente e em função complementária de seu oposto.

O princípio de contradição complementária isenta algumas imagens, mas não todas. O mesmo talvez deva se dizer de outros sistemas lógicos. Ora, o poema não só proclama a coexistência dinâmica e necessária de seus contrários como sua identidade final. E essa reconciliação, que não implica redução nem transmutação da singularidade de cada termo, é um muro que até agora o pensamento ocidental se recusou a saltar ou a perfurar. Desde Parmênides nosso mundo tem sido o da distinção nítida e incisiva entre o que é e o que não é. O ser não é o não-ser. Esse primeiro desenraizamento — porque foi como arrancar o ser do caos primordial — constitui o fundamento de nosso pensar. Sobre essa concepção construiu-se o edifício das "idéias claras e distintas" que, se tornou possível a história do Ocidente, também condenou a uma espécie de ilegalidade todas as tentativas de apreender o ser por caminhos que não fossem os desses princípios. Mística e poesia viveram assim uma vida subsidiária, clandestina e diminuída. O desenraizamento tem sido indizível e constante. As conseqüências desse exílio da poesia são cada dia mais evidentes e aterradoras: o homem é um desterrado do fluir cósmico e de si mesmo. Pois ninguém ignora que a metafísica ocidental termina num solipsismo. Para rompê-lo, Hegel regressa até Heráclito. Sua tentativa não nos devolveu a saúde. O castelo de cristal da dialética revela-se ao fim como um labirinto de espelhos. Husserl coloca de novo todos os problemas e proclama a necessidade de "voltar aos fatos". Mas o idealismo de Husserl parece desembocar também num solipsismo. Heidegger retorna aos pré-socráticos para se fazer a mesma pergunta que

se fez Parmênides e encontrar uma resposta que não imobilize o ser. Não conhecemos ainda a última palavra de Heidegger, mas sabemos que sua tentativa de encontrar o ser na existência tropeçou num muro. Agora, segundo mostram alguns dos seus últimos escritos, volta-se para a poesia. Qualquer que seja o desenlace de sua aventura, o certo é que, desse ângulo, a história do Ocidente pode ser vista como a história de um erro, um extravio, no duplo sentido da palavra: distanciamo-nos de nós mesmos ao nos perdermos no mundo. Há que começar outra vez.

O pensamento oriental não sofreu desse horror ao "outro", ao que é e não é ao mesmo tempo. O mundo ocidental é o do "isto ou aquilo". Já no mais antigo upanixade se afirma sem reticências o princípio da identidade dos contrários: "Tu és mulher. Tu és homem. És o rapaz e também a donzela. Tu, como um velho, te apóias num cajado... Tu és o pássaro azul-escuro e o verde de olhos vermelhos... Tu és as estações e os mares."[1] E essas afirmações o upanixade Chandogya condensa-as na célebre fórmula: "Tu és aquilo". Toda a história do pensamento oriental parte dessa antiquíssima afirmação, do mesmo modo que a do Ocidente se origina da de Parmênides. Esse é o tema constante da especulação dos grandes filósofos budistas e dos exegetas do hinduísmo. O taoísmo revela as mesmas tendências. Todas essas doutrinas reiteram que a oposição entre isto e aquilo é, simultaneamente, relativa e necessária, mas que há um momento em que cessa a inimizade entre os termos que nos pareciam excludentes.

[1] *Svetasvatara Upanishad. The thirteen principal upanishads, translated from the Sanskrit by R. E. Hume,* Oxford University Press, 1951.

Como se fosse um antecipado comentário a certas especulações contemporâneas, Chuang-tsé assim explica o caráter funcional e relativo dos opostos: "Não há nada que não seja isto; não há nada que não seja aquilo. Isto vive em função daquilo. Tal é a doutrina da interdependência disto e daquilo. A vida é vida diante da morte. E vice-versa. A afirmação o é diante da negação. E vice-versa. Portanto, se alguém se apóia nisto, teria de negar aquilo. Mas isto possui sua afirmação e sua negação e também engendra seu isto e seu aquilo. Portanto, o verdadeiro sábio despreza o isto e o aquilo e se refugia no Tao..." Há um ponto em que isto e aquilo, pedras e plumas, se fundem. E esse momento não está antes nem depois, no princípio ou no fim dos tempos. Não é paraíso natal ou pré-natal nem céu supraterreno. Não vive no reino da sucessão, que é precisamente o dos contrários relativos, mas está em cada momento. É cada momento. É o próprio tempo engendrando-se, fluindo-se, abrindo-se a um acabar que é um contínuo começar. Jorro, fonte. Aí, no próprio seio do existir — ou melhor, do existindo-se —, pedras e plumas, o leve e o pesado, nascer-se e morrer-se, ser-se, são uma e mesma coisa.

O conhecimento que as doutrinas orientais nos propõem não é transmissível em fórmulas ou raciocínios. A verdade é uma experiência e cada um deve tentá-la por sua conta e risco. A doutrina nos mostra o caminho, mas ninguém pode percorrê-lo por nós. Daí a importância das técnicas de meditação. A aprendizagem não consiste no acúmulo de conhecimentos, mas na depuração do corpo e do espírito. A meditação não nos ensina nada, exceto o esquecimento de todos os ensinamentos e a renúncia a todos os conhecimentos. Ao fim dessas provas, sabemos menos mas estamos mais leves; podemos

empreender a viagem e nos defrontar com a mirada vertiginosa e vazia da verdade. Vertiginosa em sua imobilidade; vazia em sua plenitude. Muitos séculos antes que Hegel descobrisse a equivalência final entre o nada absoluto e o pleno ser, os upanixades tinham definido os estados de vazio como instantes de comunhão com o ser: "O mais alto estado se alcança quando os cinco instrumentos do conhecer permanecem quietos e juntos na mente e esta não se move." [1] Pensar é respirar. Reter o alento, deter a circulação da idéia: produzir o vazio para que o ser aflore. Pensar é respirar porque pensamento e vida não são universos separados e sim vasos comunicantes: isto é aquilo. A identidade última entre o homem e o mundo, a consciência e o ser, o ser e a existência, é a crença mais antiga do homem e a raiz da ciência e da religião, magia e poesia. Todas as nossas empresas se orientam para descobrir o velho caminho, a via esquecida da comunicação entre os dois mundos. Nossa busca tende a redescobrir ou a verificar a universal correspondência dos contrários, reflexo de sua identidade original. Inspirados nesse princípio, os sistemas tântricos concebem o corpo como metáfora ou imagem do cosmo. Os centros sensíveis são nós de energia, confluências de correntes estelares, sanguíneas, nervosas. Cada uma das posturas dos corpos abraçados é o signo de um zodíaco regido pelo ritmo tríplice da seiva, do sangue e da luz. O templo de Konarak é coberto por uma delirante selva de corpos enlaçados: esses corpos são também sóis que se levantam de seu leito de chamas, estrelas que se acoplam. A pedra arde, as substâncias enamoradas se entrelaçam. As bodas alquímicas não são

[1] *Katha Upanishad*; ver nota anterior.

diversas das humanas. Po-Chu-I nos conta num poema autobiográfico que:

In the middle of the night I stole a furtive glance;
The two ingredients were in affable embrace;
Their attitude was most unexpected.
They were locked together in the posture of man
[and wife,
Intertwined as dragons, coil with coil. [1]

Para a tradição oriental a verdade é uma experiência pessoal. Portanto, em sentido estrito, é incomunicável. Cada um deve começar e refazer por si o processo da verdade. E ninguém, exceto aquele que empreende a aventura, pode saber se chegou ou não à plenitude, à identidade com o ser. O conhecimento é inefável. Às vezes, esse "estar no saber" se exprime numa gargalhada, num sorriso ou num paradoxo. Mas esse sorriso pode também indicar que o adepto não encontrou nada. Todo conhecimento se reduziria então a saber que o conhecimento é impossível. Uma vez ou outra os textos se comprazem com esse gênero de ambigüidades. A doutrina resolve-se em silêncio. O Tao é indefinível e inominável: "O Tao que pode ser nomeado não é o Tao absoluto; os Nomes que podem ser pronunciados não são os Nomes absolutos." Chuang-tsé afirma que a linguagem, por sua própria natureza, não pode exprimir o absoluto, dificuldade que não é muito distinta da que se desvela aos criadores da lógica simbólica. "O Tao não pode ser definido... Aquele que conhece não fala. E aquele que fala não conhece. Portanto, o Sábio prega a dou-

[1] Arthur Waley, *The life and times of Po-Chu-I*, Londres, 1949.

trina sem palavras." A condenação das palavras origina-se da incapacidade da linguagem de transcender o mundo dos opostos relativos e interdependentes, do isto em função do aquilo. "Quando se fala de apreender a verdade, pensa-se nos livros. Mas os livros são feitos de palavras. As palavras, é claro, têm um valor. O valor das palavras reside no sentido que ocultam. Ora, esse sentido não é senão um esforço para alcançar algo que não pode ser alcançado realmente pelas palavras." [1] Com efeito, o sentido aponta para as coisas, assinala-as, mas jamais as alcança. Os objetos estão mais além das palavras.

Apesar de sua crítica da linguagem, Chuang-tsé não renunciou à palavra. O mesmo acontece com o budismo Zen, doutrina que se resolve em paradoxos e em silêncio, mas à qual devemos duas das mais altas criações verbais do homem: o teatro Nô e o haiku de Bashô. Como explicar essa contradição? Chuang-tsé afirma que o sábio "prega a doutrina sem palavras". Ora, o taoísmo — diversamente do cristianismo — não crê nas boas ações. Tampouco nas más: simplesmente não crê nas ações. A prédica sem palavras a que alude o filósofo chinês não é a do exemplo, mas a de uma linguagem que seja algo mais que a linguagem: palavra que diga o indizível. Embora Chuang-tsé jamais tenha pensado na poesia como linguagem capaz de transcender o sentido disto e daquilo e de dizer o indizível, não se pode separar seu raciocínio das imagens, jogos de palavras e outras formas poéticas. Poesia e pensamento se entretecem em Chuang-tsé até formar uma só tela, uma única matéria insólita. O mesmo se deve dizer das outras doutri-

[1] Arthur Waley, *The way and its power. A study of the Tao Te Ching and its place in the Chinese thought*, Londres, 1949.

nas. Graças às imagens poéticas o pensamento taoísta, hindu e budista resulta compreensível. Quando Chuang-tsé explica que a experiência do Tao implica um retorno a uma espécie de consciência elementar ou original, onde os significados relativos da linguagem se mostram inoperantes, recorre a um jogo de palavras que é um enigma poético. Diz que essa experiência de regresso ao que somos originalmente é "entrar na gaiola dos pássaros sem fazê-los cantar". *Fan* é gaiola e regresso; *ming* é canto e nomes.[1] Assim, a frase quer dizer também: "regressar para ali onde os nomes não são necessários", ao silêncio, reino das evidências. Ou ao lugar onde os nomes e as coisas se fundem e são a mesma coisa: à poesia, reino onde nomear é ser. A imagem diz o indizível: as plumas leves são pedras pesadas. Há que retornar à linguagem para ver como a imagem pode dizer o que, por natureza, a linguagem parece incapaz de dizer.

A linguagem é significado: sentido disto ou daquilo. As plumas são leves; as pedras, pesadas. O leve é leve em relação ao pesado, o escuro diante do luminoso, etc. Todos os sistemas de comunicação vivem no mundo das referências e dos significados relativos. Daí que sejam conjuntos de signos dotados de certa mobilidade. Por exemplo, no caso dos números, um zero à esquerda não é o mesmo que um zero à direita: as cifras modificam seu significado de acordo com sua posição. Outro tanto ocorre com a linguagem, só que sua gama de mobilidade é muito superior às de outros processos de significação e comunicação. Cada vocábulo possui vários significa-

[1] Arthur Waley, op. cit.

dos, mais ou menos conexos entre si. Esses significados se ordenam e se precisam de acordo com o lugar da palavra na oração. Os outros desaparecem ou se atenuam. Ou, dizendo de outro modo: em si mesmo o idioma é uma infinita possibilidade de significados; ao se atualizar numa frase, ao se converter verdadeiramente em linguagem, essa possibilidade se fixa numa única direção. Na prosa, a unidade da frase é conseguida através do sentido, que é algo como uma flecha que obriga todas as palavras a apontarem para um mesmo objeto ou para uma mesma direção. Ora, a imagem é uma frase em que a pluralidade de significados não desaparece. A imagem recolhe e exalta todos os valores das palavras sem excluir os significados primários e secundários. Como pode a imagem, encerrando dois ou mais sentidos, ser una e resistir à tensão de tantas forças contrárias, sem se converter num mero disparate? Há muitas proposições, perfeitamente corretas quanto ao que chamaríamos de sintaxe gramatical e lógica, que terminam por ser um contra-senso. Outras desembocam num sem-sentido, como as citadas por García Lorca em sua *Introducción a la lógica moderna* ("o número dois é duas pedras"). Mas a imagem não é nem um contra-senso nem um sem-sentido. Assim, a unidade da imagem deve ser algo mais que a meramente formal que se dá nos contra-sensos e em geral em todas as proposições que não significam nada ou que constituem simples incoerências. Qual pode ser o sentido da imagem, se vários e díspares significados lutam em seu interior?

As imagens do poeta têm sentido em diversos níveis. Em primeiro lugar, possuem autenticidade: o poeta as viu ou ouviu, são a expressão genuína de sua visão e experiência do mundo. Trata-se, pois, de uma verdade de ordem psicológica, que evidentemente nada tem a ver com o problema que nos preocupa. Em segundo lugar,

essas imagens constituem uma realidade objetiva, válida por si mesma: são obras. Uma paisagem de Góngora não é a mesma coisa que uma paisagem natural, mas ambas possuem realidade e consistência, embora vivam em esferas distintas. São duas ordens de realidades paralelas e autônomas. Nesse caso, o poeta faz algo mais que dizer a verdade; cria realidades que possuem uma verdade: a de sua própria existência. As imagens poéticas têm a sua própria lógica e ninguém se escandaliza de que o poeta diga que a água é cristal ou que "el pirú es primo del sauce" (Carlos Pellicer). Mas essa verdade estética da imagem só vale dentro de seu próprio universo. Finalmente, o poeta afirma que suas imagens nos dizem algo sobre o mundo e sobre nós mesmos e que esse algo, ainda que pareça um disparate, nos revela de fato o que somos. Essa pretensão das imagens poéticas possui algum fundamento objetivo? O aparente contra-senso ou sem-sentido do dizer poético encerra algum sentido?

Quando percebemos um objeto qualquer, este se nos apresenta como uma pluralidade de qualidades, sensações e significados. Essa pluralidade se unifica instantaneamente no momento da percepção. O elemento unificador de todo esse conjunto de qualidades e de formas é o sentido. As coisas possuem um sentido. Mesmo no caso da mais simples, casual e distraída percepção, verifica-se uma certa intencionalidade, segundo demonstraram as análises fenomenológicas. Assim, o sentido não só é o fundamento da linguagem como também de toda apreensão da realidade. Parece que nossa experiência da pluralidade e da ambigüidade do real se redime no sentido. À semelhança da percepção comum, a imagem poética reproduz a pluralidade da realidade e, ao mesmo tempo, outorga-lhe unidade. Até aqui o poeta não

realiza algo que não seja comum ao resto dos homens. Vejamos agora em que consiste a operação unificadora da imagem para diferenciá-la das outras formas de expressão da realidade.

Todas as nossas versões do real — silogismos, descrições, fórmulas científicas, comentários de ordem prática, etc. — não recriam aquilo que pretendem exprimir. Limitam-se a representá-lo ou descrevê-lo. Se vemos uma cadeira, por exemplo, percebemos instantaneamente sua cor, sua forma, os materiais com que foi construída, etc. A apreensão de todas essas características dispersas não é obstáculo para que, no mesmo ato, nos seja dado o significado da cadeira: o de ser um móvel, um utensílio. Mas, se queremos descrever nossa percepção da cadeira, teremos de ir aos poucos e por partes: primeiro sua forma, depois sua cor, e assim sucessivamente até chegar ao significado. No curso do processo descritivo foi se perdendo pouco a pouco a totalidade do objeto. A princípio a cadeira foi apenas forma, mais tarde uma certa espécie de madeira, e finalmente puro significado abstrato: a cadeira é um objeto que serve para sentar. No poema a cadeira é uma presença instantânea e total, que fere de um golpe a nossa atenção. O poeta não descreve a cadeira: coloca-a diante de nós. Como no momento da percepção, a cadeira nos é dada com todas as suas qualidades contrárias e, no ápice, o significado. Assim, a imagem reproduz o momento de percepção e força o leitor a suscitar dentro de si o objeto um dia percebido. O verso, a frase-ritmo, evoca, ressuscita, desperta, recria. Ou, como dizia Machado: não representa; apresenta. Recria, revive nossa experiência do real. Não vale a pena assinalar que essas ressurreições não são apenas as de nossa experiência cotidiana, mas as de nossa vida mais obscura e remota. O poema nos faz recordar o que esquecemos: o que somos realmente.

A cadeira é muitas coisas ao mesmo tempo: serve para sentar, mas também pode ter outros usos. Outro tanto ocorre com as palavras. Tão logo reconquistam sua plenitude, readquirem seus significados e valores perdidos. A ambigüidade da realidade, tal como a apreendemos no momento da percepção: imediata, contraditória, plural e, não obstante, possuidora de um sentido recôndito. Por obra da imagem produz-se a instantânea reconciliação entre o nome e o objeto, entre a representação e a realidade. Portanto, o acordo entre o sujeito e o objeto dá-se com certa plenitude. Esse acordo seria impossível se o poeta não usasse da linguagem e se essa linguagem, por meio da imagem, não recuperasse sua riqueza original. Mas essa volta das palavras à sua natureza primeira — isto é, à sua pluralidade de significados — é apenas o primeiro ato da operação poética. Ainda não apreendemos completamente o sentido da imagem poética.

Toda frase possui uma referência a outra, é suscetível de ser explicada por outra. Graças à mobilidade dos signos, as palavras podem ser explicadas pelas palavras. Quando tropeçamos numa sentença obscura, dizemos: "O que essas palavras querem dizer é isto ou aquilo." E para dizer "isto ou aquilo" recorremos a outras palavras. Toda frase quer dizer algo que pode ser dito ou explicado por outra frase. Em conseqüência, o sentido ou significado é um querer dizer. Ou seja: um dizer que se pode dizer de outra maneira. O sentido da imagem, pelo contrário, é a própria imagem: não se pode dizer com outras palavras. *A imagem explica-se a si mesma.* Nada, exceto ela, pode dizer o que quer dizer. Sentido e imagem são a mesma coisa. Um poema não tem mais sentido que suas imagens. Ao ver a cadeira, apreendemos

instantaneamente seu sentido: sem necessidade de recorrer à palavra, sentamo-nos. O mesmo ocorre com o poema: suas imagens não nos levam a outra coisa, como ocorre com a prosa, mas nos colocam diante de uma realidade concreta. Quando o poeta diz dos lábios de sua amada: "pronuncian con desdén sonoro hielo", não faz um símbolo da brancura ou do orgulho. Coloca-nos diante de um fato sem recorrer à demonstração: dentes, palavras, gelos, lábios, realidades díspares, apresentam-se de um só golpe diante de nossos olhos. Goya não nos descreve os horrores da guerra: oferece-nos simplesmente a imagem da guerra. Os comentários, as referências e as explicações ficam sobrando. O poeta não quer dizer: *diz*. Orações e frases são meios. A imagem não é meio; sustentada em si mesma, ela é seu sentido. Nela acaba e nela começa. O sentido do poema é o próprio poema. As imagens são irredutíveis a qualquer explicação e interpretação. Assim, as palavras — que haviam recuperado sua ambigüidade original — sofrem agora outra desconcertante e mais radical transformação. Em que consiste?

Derivados da natureza significante da linguagem, dois atributos distinguem as palavras: primeiro, sua mobilidade ou intermutabilidade; segundo, em virtude de sua mobilidade, a capacidade de uma palavra poder ser explicada por outra. Podemos dizer de muitas maneiras a idéia mais simples. Ou mudar as palavras de um texto ou de uma frase sem alterar gravemente o sentido. Ou explicar uma sentença por outra. Nada disso é possível com a imagem. Há muitas maneiras de dizer a mesma coisa em prosa; só existe uma em poesia. Não é a mesma coisa dizer "de desnuda que está brilla la estrella" e "la estrella brilla porque está desnuda". O sentido se

degradou na segunda versão: de afirmação converteu-se em explicação rasteira. A corrente poética sofreu uma baixa de tensão. A imagem faz com que as palavras percam sua mobilidade e intermutabilidade. Os vocábulos se tornam insubstituíveis, irreparáveis. Deixaram de ser instrumentos. A linguagem deixa de ser um utensílio. O retorno da linguagem à natureza original, que parecia ser o fim último da imagem, é apenas o passo preliminar para uma operação ainda mais radical: a linguagem, tocada pela poesia, cessa imediatamente de ser linguagem. Ou seja: conjunto de signos móveis e significantes. O poema transcende a linguagem. Fica agora explicado o que eu disse ao começar este livro: o poema é linguagem — linguagem antes de ser submetida à mutilação da prosa ou da conversação —, mas é também alguma coisa mais. E esse algo mais é inexplicável pela linguagem, embora só possa ser alcançado por ela. Nascido da palavra, o poema desemboca em algo que a ultrapassa.

A experiência poética é irredutível à palavra e, não obstante, só a palavra a exprime. A imagem reconcilia os contrários, mas essa reconciliação não pode ser explicada pelas palavras — exceto pelas da imagem, que já deixaram de sê-lo. Assim, a imagem é um recurso desesperado contra o silêncio que nos invade cada vez que tentamos exprimir a terrível experiência do que nos rodeia e de nós mesmos. O poema é linguagem em tensão: em extremo de ser e em ser até o extremo. Extremos da palavra e palavras extremas, voltadas sobre suas próprias entranhas, mostrando o reverso da fala: o silêncio e a não-significação. Mais aquém da imagem, jaz o mundo do idioma, das explicações e da história. Mais além, abrem-se as portas do real: significação e não-significação tornam-se termos equivalentes. Tal é o sentido último da imagem: ela mesma.

Certo, nem em todas as imagens os opostos se reconciliam sem se destruir. Algumas descobrem semelhanças entre os termos ou elementos de que se compõe a realidade: são as comparações, segundo Aristóteles as definiu. Outras aproximam "realidades contrárias" e produzem assim uma "nova realidade", como diz Reverdy. Outras provocam uma contradição insuperável ou um sem-sentido absoluto, que denuncia o caráter irrisório do mundo, da linguagem ou do homem (a essa classe pertencem os disparos do humor e, já fora do âmbito da poesia, as piadas). Outras nos revelam a pluralidade e interdependência do real. Há, enfim, imagens que realizam o que parece ser uma impossibilidade, tanto lógica quanto lingüística: casamentos dos contrários. Em todas elas — apenas perceptível ou inteiramente realizado — observa-se o mesmo processo: a pluralidade do real manifesta-se ou expressa-se como unidade última, sem que cada elemento perca sua singularidade essencial. As plumas são pedras, sem deixarem de ser plumas. A linguagem, voltada sobre si mesma, diz o que por natureza parecia lhe escapar. O dizer poético diz o indizível.

A censura que Chuang-tsé faz à palavra não atinge a imagem, porque ela já não é, em sentido estrito, função verbal. Com efeito, a linguagem é sentido disto ou daquilo. O sentido é o nexo entre o nome e aquilo que nomeamos. Assim, implica distância entre um e outro. Ao enunciarmos certa classe de proposição ("O telefone é comer", "Maria é um triângulo", etc.) produz-se um sem-sentido porque a distância entre a palavra e a coisa, o signo e o objeto, torna-se insalvável: a ponte, o sentido, rompeu-se. O homem fica só, encerrado em sua linguagem. E na verdade fica também sem linguagem, pois as palavras que emite são puros sons que já não significam nada. Com a imagem ocorre o contrário. Longe de aumentar, a distância entre a palavra e a coisa se reduz ou desaparece por completo: o nome e o nomeado são a mesma coisa. O sentido — na medida em que é nexo ou ponte — também desaparece: já não há nada que apreender, nada que assinalar. Mas não se produz o sem-sentido ou o contra-sentido, e sim algo que é indizível e inexplicável, exceto por si mesmo. Outra vez: o sentido da imagem é a própria imagem. A linguagem ultrapassa o círculo dos significados relativos, o isto e o aquilo, e diz o indizível: as pedras são plumas, isto é aquilo. A linguagem indica, representa; o poema não explica nem representa: apresenta. Não alude à realidade; pretende — e às vezes consegue — recriá-la. Portanto, a poesia é um penetrar, um estar ou ser na realidade.

A verdade do poema apóia-se na experiência poética, que não difere essencialmente da experiência de identificação com a "realidade da realidade", tal como foi descrita pelo pensamento oriental e uma parte do ocidental. Essa experiência, reputada indizível, expressa-se e comunica-se pela imagem. E aqui nos defrontamos com outra perturbadora propriedade do poema, que será examinada mais adiante (no ensaio "A revelação poética"): em virtude de ser inexplicável, exceto por si mesma, a maneira própria de comunicação da imagem não é a transmissão conceitual. A imagem não explica: convida-nos a recriá-la e literalmente a revivê-la. O dizer do poeta se encarna na comunhão poética. A imagem transmuta o homem e converte-o por sua vez em imagem, isto é, em espaço onde os contrários se fundem. E o próprio homem, desenraizado desde o nascer, reconcilia-se consigo quando se faz imagem, quando *se faz outro*. A poesia é metamorfose, mudança, operação alquímica, e por isso confina com a magia, a religião e outras tentativas para transformar o homem e fazer

"deste" ou "daquele" esse "outro" que é ele mesmo. O universo deixa de ser um vasto armazém de coisas heterogêneas. Astros, sapatos, lágrimas, locomotivas, salgueiros, mulheres, dicionários, tudo é uma imensa família, tudo se comunica e se transforma sem cessar, um mesmo sangue corre por todas as formas e o homem pode ser, por fim, o seu desejo: ele mesmo. A poesia coloca o homem fora de si e simultaneamente o faz regressar ao seu ser original: volta-o para si. O homem é sua imagem: ele mesmo e aquele outro. Através da frase que é ritmo, que é imagem, o homem — esse perpétuo chegar a seu — é. A poesia é entrar no ser.

O homem se traduz no ritmo, cifra de sua temporalidade; o ritmo, por sua vez, se declara na imagem; e a imagem volta ao homem mal os lábios de alguém repetem o poema. Por obra do ritmo, repetição criadora, a imagem — feixe de sentidos rebeldes à explicação — abre-se à participação. A recitação poética é uma festa: uma comunhão. E o que se reparte e recria nela é a imagem. O poema se realiza na participação, que nada mais é que a recriação do instante original. Assim, o exame do poema nos leva ao exame da experiência poética. O ritmo poético não deixa de oferecer analogias com o tempo mítico; a imagem, com o dizer místico; a participação, com a alquimia mágica e a comunhão religiosa. Tudo nos leva a inserir o ato poético na zona do sagrado. Tudo, porém, desde a mentalidade primitiva até a moda, os fanatismos políticos e o próprio crime, é susceptível de ser considerado como forma do sagrado. A fecundidade dessa noção — da qual se tem abusado tanto quanto da psicanálise e do historicismo — pode nos levar às piores confusões. Por isso estas páginas não se propõem tanto a explicar a poesia pelo sagrado quanto traçar as fronteiras entre ambos e mostrar que a poesia constitui um fato irredutível, que só pode ser compreendido totalmente por si e em si.

O homem moderno descobriu modos de pensar e de sentir que não estão longe do que chamamos de parte noturna de nosso ser. Tudo aquilo que a razão, a moral ou os costumes modernos nos fazem ocultar ou depreciar, constitui para os chamados primitivos a única

atitude possível ante a realidade. Freud descobriu que não bastava ignorar a vida inconsciente para fazê-la desaparecer. A antropologia, por sua vez, mostra que se pode viver num mundo regido pelos sonhos e a imaginação, sem que isso signifique neurose ou anormalidade. O mundo do divino não cessa de nos fascinar porque, mais além da curiosidade intelectual, há no homem moderno uma nostalgia. A voga dos estudos sobre os mitos e as instituições mágicas e religiosas tem as mesmas raízes que outros interesses contemporâneos, como a arte primitiva, a psicologia do inconsciente ou a tradição oculta. Essas preferências não são casuais. São o testemunho de uma ausência, são as formas intelectuais de uma nostalgia. Daí que, debruçando-me sobre esse tema, não possa deixar de ter presente sua ambigüidade: de um lado, julgo que poesia e religião brotam da mesma fonte e que não é possível dissociar o poema de sua pretensão de transformar o homem sem o perigo de convertê-lo numa forma inofensiva da literatura; de outro, creio que a empresa prometeica da poesia moderna consiste em sua beligerância frente à religião, fonte de sua deliberada vontade de criar um novo "sagrado", e frente ao que nos oferecem as igrejas atuais.

Ao estudar as instituições dos aborígines da Austrália e da África, ou ao examinar o folclore e a mitologia dos povos históricos, os antropólogos encontraram formas de pensamento e conduta que lhes pareciam um desafio à razão. Constrangidos a procurar uma explicação, alguns pensaram que se tratava de aplicações equivocadas do princípio de casualidade. Frazer acreditava que a magia era a "atitude mais antiga do homem ante a realidade", da qual se tinham desprendido a ciência, a religião e a poesia; ciência falaz, a magia era "uma interpretação errônea das leis que governam a natureza".

Lévy-Bruhl, por sua vez, recorreu à noção de mentalidade pré-lógica, baseada na participação: "O primitivo não associa de maneira lógica, causal, os objetos de sua experiência. Nem os vê como uma cadeia de causas e efeitos, nem os considera como fenômenos distintos, mas experimenta uma participação recíproca de tais objetos, de modo que nenhum deles pode se mover sem afetar o outro. Isto é, não se pode tocar num sem influir no outro e sem que o próprio homem se transforme." Freud, por sua vez, aplicou com pouco êxito suas idéias ao estudo de certas instituições primitivas. C.G. Jung também tentou uma explicação psicológica, baseando-se no inconsciente coletivo e nos arquétipos míticos universais; Lévi-Strauss busca a origem do incesto, talvez o primeiro "não" oposto pelo homem à natureza; Dumézil se debruça sobre os mitos arianos e encontra na comunhão primaveril — ou como poeticamente a denomina num de seus livros: *O festim da imortalidade* — a origem da mitologia e da poesia indo-européias; Cassirer concebe o mito, a magia, a arte e a religião como expressões simbólicas do homem; Malinowski... O campo é imenso e não é propósito meu esgotar uma matéria tão rica e que se transforma dia a dia, de acordo com as novas idéias e descobertas que vão surgindo.

A primeira coisa que devemos perguntar ante essa enorme massa de fatos e hipóteses é se existe na realidade isso que se chama de uma sociedade primitiva. Nada é mais discutível. Os lacandones, por exemplo, podem ser considerados como um grupo que vive em condições de um real arcaísmo. Só que se trata dos descendentes diretos da civilização maia, a mais complexa e rica que já brotou em terras americanas. As instituições dos lacandones não constituem a gênese de uma cultura, mas seus restos finais. Nem sua mentalidade é pré-lógica,

nem suas práticas mágicas representam um estado pré-religioso, já que a sociedade lacandona não precede a nada, exceto à morte. Assim, essas formas parecem mais nos mostrar como morrem certas culturas do que como nascem. Em outros casos — conforme indica Toynbee — trata-se de sociedades cuja civilização se petrificou, tal como ocorre com a sociedade dos esquimós. Portanto, pode-se concluir que, decadentes ou petrificadas, nenhuma das sociedades que os especialistas estudam merece, na verdade, o nome de primitiva.

A idéia de uma "mentalidade primitiva" — no sentido de algo antigo, anterior e já superado ou em vias de superação — não é senão uma das tantas manifestações de uma concepção linear da história. Desse ponto de vista é uma excrescência da noção de "progresso". Ademais, ambas procedem da concepção quantitativa do tempo. E isso não é tudo. Na primeira de suas grandes obras, Lévy-Bruhl afirma que "a necessidade de participação é seguramente mais imperiosa e intensa, inclusive entre nós, que a necessidade de conhecer ou de se adaptar às exigências lógicas. É mais profunda e vem de mais longe". Os psiquiatras encontraram certas analogias entre a gênese da neurose e a dos mitos; a esquizofrenia mostra semelhança com o pensamento mágico. Para as crianças, diz o psicólogo Piaget, a verdadeira realidade é constituída pelo que nós chamamos de fantasia: entre duas explicações de um fenômeno, uma racional e outra maravilhosa, escolhem fatalmente a segunda porque lhes parece mais convincente. Por sua vez, Frazer denuncia a persistência das crenças mágicas no homem moderno. Mas não há necessidade de recorrer a outros testemunhos. Todos nós sabemos que não apenas os poetas, os loucos, os selvagens e as crianças apreendem o mundo num ato de participação irredutível ao

raciocínio lógico; cada vez que sonham, se enamoram ou assistem a suas cerimônias profissionais, cívicas ou políticas, o restante dos homens "participa", regressa, faz parte dessa vasta *society of life* que para Cassirer constitui a origem das crenças mágicas. E não excluo os professores, os psiquiatras e os políticos. A "mentalidade primitiva" se encontra em todas as partes, ora recoberta por uma camada racional, ora em plena luz. Só que não parece legítimo designar todas essas atitudes com o adjetivo "primitivo", dado que não constituem formas antigas, infantis ou regressivas da psique, mas uma possibilidade presente e comum a todos os homens.

Se para muitos o protagonista de ritos e cerimônias é um homem radicalmente distinto de nós — um primitivo ou um neurótico —, para outros não é o homem mas as instituições que são a essência do sagrado. Conjunto de formas sociais, o sagrado é um objeto. Ritos, mitos, festas, lendas — o que chamam, com expressão reveladora, de "o material" — estão aí, diante de nós: são objetos, coisas. Hubert e Mauss sustentam que os sentimentos e emoções do crente diante do sagrado não constituem experiências específicas nem categorias especiais. O homem não muda e a natureza humana é sempre a mesma: amor, ódio, temor, medo, fome, sede. O que muda são as instituições sociais. Essa opinião me parece não corresponder à realidade. O homem é inseparável de suas criações e de seus objetos; se o conjunto de instituições que formam o universo do sagrado constitui realmente algo de fechado e único, um verdadeiro universo, aquele que participa de uma festa ou de uma cerimônia é também um ser diferente do que, horas antes, caçava no bosque ou dirigia seu automóvel. O homem nunca é igual a si mesmo. Sua maneira de ser, aquilo que o distingue do restante dos seres vivos, é a mudança. Ou como disse

Ortega y Gasset: o homem é um ser insubstancial — carece de substância. E justamente a característica da experiência religiosa é o salto brusco, a mudança fulminante da natureza. Não é certo, portanto, que nossos sentimentos sejam os mesmos diante do tigre real e do deus-tigre, diante de uma gravura erótica e diante das imagens tântricas do Tibet.

As instituições sociais não são o sagrado, porém tampouco o são a "mentalidade primitiva" ou a neurose. Ambos os métodos ostentam a mesma insuficiência. Ambos transformam o sagrado num objeto. Por conseguinte, há que fugir desses extremos e abraçar o fenômeno como uma totalidade da qual nós mesmos fazemos parte. Nem as instituições separadas de seu protagonista, nem este isolado das primeiras. Também seria insuficiente uma descrição da experiência do divino como algo fora de nós. Essa experiência nos inclui e sua descrição será a descrição de nós mesmos.[1]

O ponto de partida de alguns sociólogos é a divisão da sociedade em dois mundos opostos: um, o profano; outro, o sagrado. O tabu poderia ser a linha de separação entre ambos. Numa zona podem ser feitas certas coisas que em outra estão proibidas. Noções como a de pureza e sacrilégio seriam tiradas dessa divisão. Só que, como já se disse, uma simples descrição que não nos inclua nos forneceria apenas uma série de dados externos. E acrescente-se que toda sociedade está dividida em diversas esferas. Cada uma é regida por um sistema de regras e proibições que não são aplicáveis às outras. A legislação relativa à herança não tem função no direito penal (em-

[1] Tudo isso foi escrito dez anos antes da aparição de *La pensée sauvage* (1962). Nessa obra capital, Lévi-Strauss mostra que a "mentalidade primitiva" não é menos racional que a nossa.

bora tenha tido em épocas remotas); atos como enviar presentes, exigidos pela etiqueta, se tornariam escandalosos se fossem praticados pela administração pública; as normas que regem as relações políticas entre as nações não são aplicáveis à família, nem as desta são aplicáveis ao comércio internacional. Em cada esfera as coisas se passam de "certo modo", que é sempre privativo. Assim, devemos penetrar no mundo do sagrado para ver de uma maneira concreta como "se passam as coisas" e sobretudo o que se passa conosco.

Se o sagrado é um mundo à parte, como podemos penetrar nele? Mediante o que Kierkegaard chama de "salto" e nós, à espanhola, de "o salto mortal". Hui-neng, patriarca chinês do século VII, explica assim a experiência central do budismo: "Mahaprajnaparamita é um termo sânscrito do país ocidental; em língua Tang significa — grande-sabedoria-outra-margem-alcançada... O que é Maha? Maha é grande... O que é Prajna? Prajna é sabedoria... O que é Paramita? A outra margem alcançada... Aderir ao mundo objetivo é aderir ao ciclo do viver e do morrer, que são como as ondas que se levantam no mar; a isso se chama: esta margem... Ao nos desprendermos do mundo objetivo, não há morte nem vida, e ficamos como a água correndo incessantemente; a isso se chama: a outra margem."[1]

No final de muitos sutras Prajnaparamita, a idéia da viagem ou salto é expressada de maneira imperiosa: "Oh, ido, ido, ido para a outra margem, caído na outra margem." Poucos realizam a experiência do salto, embora o batismo, a comunhão, os sacramentos e outros ritos de

[1] D. T. Suzuki, *Manual of Zen buddhism: from the Chinese Zen masters.* Londres, 1950. Em realidade, *Maha* é grande; *Prajna*, sabedoria; *Paramita*, perfeição (L. Renou e J. Filliozat, *L'Inde classique*, 1953).

iniciação ou de passagem sejam destinados a nos preparar para essa experiência. Todos têm o fito comum de nos transformar, de nos tornar "outros". Daí que nos dêem um novo nome, indicando assim que já somos outros — acabamos de nascer ou de renascer. O rito reproduz a experiência mística da "outra margem", tanto quanto o fato capital da vida humana: nosso nascimento, que exige previamente a morte do feto. E talvez nossos atos mais significativos e profundos não sejam mais que a repetição desse morrer do feto que renasce em criatura. Em suma, o "salto mortal", a experiência da "outra margem", subentende uma mudança de natureza — é um morrer e um nascer. Mas a "outra margem" está em nós mesmos. Sem que nos movimentemos, quietos, nos sentimos arrastados, movidos por um grande vento que nos deixa fora de nós. Deixa-nos fora e ao mesmo tempo nos empurra para dentro de nós. A metáfora do sopro se apresenta algumas vezes nos grandes textos religiosos de todas as culturas: o homem é desenraizado como uma árvore e lançado para além, para a outra margem, ao encontro de si mesmo. E aqui se apresenta outra característica extraordinária — a vontade intervém pouco ou participa de uma maneira paradoxal. Se tiver sido escolhido pelo grande vento, é inútil que o homem tente resistir a ele. E ao inverso: qualquer que seja o valor das obras ou o fervor da súplica, não se produz o fato se o poder estranho não intervier. A vontade se mistura a outras forças de maneira emaranhada, exatamente como no momento da criação poética. Liberdade e fatalidade marcam encontro no homem. O teatro espanhol nos oferece várias ilustrações desse conflito.

Em *O condenado por desconfiado*, Tirso de Molina — ou quem quer que seja o autor dessa obra — nos apresenta Paulo, asceta que há dez anos procura a salvação na

austeridade de uma caverna. Um dia sonha que está morto; comparece diante de Deus e aprende a verdade — irá para o inferno. Ao acordar, duvida. O demônio surge na forma de um anjo e lhe anuncia que por ordem de Deus ele deve ir a Nápoles — lá encontrará a resposta das cavilações que o atormentam, na figura de Enrico. Nele verá seu destino "porque o fim que ele tiver, esse fim hás de ter também". Enrico é "o pior homem do mundo", ainda que seja dono de duas virtudes: o amor filial e a fé. Diante do espelho de Enrico, Paulo recua horrorizado; depois, não sem alguma lógica, decide-se a imitá-lo. Mas Paulo não vê senão uma parte, a exterior, de seu modelo, e ignora que esse criminoso é também um homem de fé, que nos momentos decisivos se entrega a Deus sem reticências. No fim da obra, Enrico se arrepende e se abandona sem pensamentos preconcebidos à vontade divina; dá o salto mortal e se salva. Paulo, obstinado, dá outro salto — para o vazio infernal. De certo modo afunda-se em si mesmo, porque a dúvida o esvaziou por dentro. Qual é o delito de Paulo? Para Tirso, o teólogo, é a desconfiança, a dúvida. E mais profundamente a soberba: Paulo nunca se abandona a Deus. Sua desconfiança diante da divindade se transforma num excesso de confiança em si mesmo — no demônio. Paulo é culpado de não saber ouvir. Só que Deus se expressa como silêncio; o demônio, como voz. A entrega liberta Enrico do peso do pecado e lhe dá a eterna liberdade; a afirmação de si mesmo leva Paulo à perdição. A liberdade é um mistério, porque é uma graça divina e a vontade de Deus é inescrutável.

Para além dos problemas teológicos que *O condenado por desconfiado* suscita, é notável a passagem súbita, a mudança fulminante da natureza que se opera nos protagonistas. Enrico é uma fera; de repente se torna "outro"

e morre arrependido. Paulo também, num instante, se transforma de asceta em libertino. Em outra obra, de Mira de Mescua, *O escravo do demônio*, a revolução psíquica é igualmente vertiginosa e total. Numa das primeiras cenas do drama, um piedoso pregador, Dom Gil, surpreende um conquistador no momento em que escala o balcão de Lisarda, sua amada. O frade consegue dissuadi-lo e o mancebo se afasta. Quando o sacerdote se vê a sós, o movimento de orgulho pela sua boa ação lhe abre as portas do pecado. Num monólogo relampejante, Dom Gil dá o salto mortal — da alegria passa para o orgulho e deste para a lascívia. Num abrir e fechar de olhos se transforma em "outro" — sobe pela escada deixada pelo cavalheiro e, com a conivência da noite e do desejo, dorme com a donzela. Na manhã seguinte, Lisarda descobre a identidade do frade. Também para ela se fecha um mundo e se abre outro. Do amor passa para a afirmação de si mesma, uma afirmação negativa, por assim dizer: posto que lhe é negado o amor, nada lhe resta senão abraçar o mal. A vertigem se apodera de ambos. Daí em diante a ação se precipita literalmente. O par não retrocede diante de coisa alguma: roubo, matança, parricídio. Mas seus atos, como os de Paulo e Enrico, não admitem uma explicação psicológica. É inútil procurar razões para esse fervor sombrio. Livremente, mas também empurrados, arrastados por um abismo que os chama, num momento que são todos os momentos, eles se despencam. Ainda que seus atos sejam fruto de uma decisão ao mesmo tempo instantânea e irrevogável, o poeta no-los apresenta habitados por outras forças, desaforados, desbragados. Estão possuídos — são "outros". E esse ser "outros" consiste em se despencar em si mesmos. Deram um salto, como Enrico e Paulo. Saltos, atos que nos arrancam deste mun-

do e nos fazem penetrar na outra margem sem que saibamos com certeza se somos nós ou o sobrenatural que nos lança.

O "mundo daqui" é composto de contrários relativos. É o reino das explicações, das razões e dos motivos. O grande vento sopra, rompe-se a cadeia das causas e efeitos. A primeira conseqüência dessa catástrofe é a abolição das leis de gravidade, naturais e morais. O homem perde peso, é uma pluma. Os heróis de Tirso e de Mira de Mescua não tropeçam em nenhuma resistência — afundam-se ou se elevam verticalmente, sem que nada os detenha. Ao mesmo tempo se transtorna a figura do mundo: o de cima está embaixo; o de baixo, em cima. O salto é para o vazio ou para o pleno ser. Bem e mal são noções que adquirem novo sentido apenas ingressamos na esfera do sagrado. Os criminosos se salvam, os justos se perdem. Os atos humanos resultam ambíguos. Praticamos o mal, escutamos o demônio quando acreditamos proceder com retidão, e o inverso. A moral é alheia ao sagrado. Estamos num mundo que é efetivamente outro mundo.

A mesma ambigüidade distingue nossos sentimentos e sensações diante do divino. Diante dos deuses e suas imagens sentimos simultaneamente asco e apetite, terror e amor, repulsa e fascinação. Fugimos daquilo que procuramos, conforme se vê nos místicos; gozamos ao sofrer, nos dizem os mártires. Num soneto que leva por epígrafe algumas palavras de São João Crisólogo (*Plus ordebat, quam urebat*), Quevedo descreve os gozos do martírio:

> *Arde Lorenzo y goza en las parrillas;*
> *el tirano en Lorenzo arde y padece,*
> *viendo que su valor constante crece*
> *cuanto crecem las llamas amarillas.*

Las brasas multiplica en maravillas
y Sol entre carbones amanece
y en alimento a su verdugo ofrece
guisadas del martirio sus costillas.

A Cristo imita en dar-se en alimento
a su enemigo, esfuerzo soberano
y ardiente imitación del Sacramento.

Mírale el ciclo eternizar lo humano
y viendo victorioso el vencimiento
menos abrasa que arde el vil tirano.

Lorenzo, queimando-se, goza em seu martírio; o tirano padece e se queima em seu inimigo. Para vislumbrar a distância que separa esse martírio sagrado das torturas profanas, basta pensar no mundo do Marquês de Sade. Aí a relação entre vítimas e verdugo é inexistente; nada rompe a solidão do libertino porque suas vítimas se tornam objetos. O gozo de seus verdugos é puro e solitário. Não é gozo, é raiva gélida. O desejo dos personagens de Sade é infinito porque jamais consegue saciar-se. Seu mundo é o da não comunicação — cada um está sozinho no seu inferno. No soneto de Quevedo a ambigüidade da comunhão vai até suas últimas conseqüências. A grelha é um instrumento de tortura e de cozinha, e a transfiguração de Lorenzo é dupla: transforma-se em guisado e em sol. No plano moral repete-se a dualidade — o triunfo do tirano é derrota; a derrota de Lorenzo, vitória. E não apenas os sentimentos se mesclam num grau no qual é impossível saber onde acaba o padecimento e principia o gozo, mas por obra da comunhão, é também seu próprio verdugo e este sua vítima.

O divino afeta ainda de maneira mais positiva talvez as noções de espaço e tempo, fundamentos e limites de nosso pensar. A experiência do sagrado afirma: aqui é lá; os corpos são ubíquos; o espaço não é uma extensão, mas uma qualidade; ontem é hoje; o passado regressa; o futuro já aconteceu. Se se examina de perto essa maneira de passar que têm o tempo e as coisas, percebe-se a presença de um centro que atrai ou separa, eleva ou precipita, move ou imobiliza. As datas sagradas voltam de acordo com certo ritmo, que não é diferente do ritmo que junta e separa os corpos, perturba os sentimentos, causa sofrimento e gozo, prazer do sofrimento, mal do bem. O universo está imantado. Uma espécie de ritmo tece o tempo e o espaço, sentimentos e pensamentos, julgamentos e atos, e faz do ontem e do amanhã, do aqui e do além, da náusea e da delícia, uma só tela. Tudo é hoje. Tudo está presente. Tudo está, tudo é aqui. Tudo, porém, está em outra parte e em outro tempo. Fora de si e pleno de si. E a sensação de arbitrariedade e capricho se transforma num vislumbre que é todo regido por algo radicalmente distinto e estranho a nós. O salto mortal nos põe diante do sobrenatural. A sensação de estar diante do sobrenatural é o ponto de partida de toda experiência religiosa.

O sobrenatural se manifesta primeiro como sensação de radical estranheza. E essa estranheza interdita a realidade e o próprio existir, precisamente no momento em que os afirma em suas expressões mais cotidianas e palpáveis. Lorenzo se transforma em sol e também num terrível pedaço de carne queimada. Tudo é real e irreal. Os ritos e as cerimônias religiosas ressaltam essa ambigüidade. Lembro-me de que uma tarde, em Mutra, cidade sagrada do hinduísmo, tive ocasião de assistir a uma pequena cerimônia à margem do Jumma. O rito era muito simples: à

hora do crepúsculo um brâmane acendia sobre um pequeno oratório o fogo sagrado e alimentava as tartarugas que habitam as margens do rio; depois recitava um hino, enquanto os devotos tangiam sinos, cantavam e queimavam incenso. Naquele dia a cerimônia era assistida por duas ou três dezenas de fiéis de Krishna, cujo grande santuário se encontra a alguns quilômetros. Quando o brâmane fez o fogo (quão fraca era aquela luz frente à noite imensa que começava a se erguer diante de nós!), os devotos gritaram, cantaram e saltaram. Suas contorções e gritos não deixaram de me causar desdém e pena. Nada menos solene, nada mais sórdido que aquele fervor degenerado. Enquanto aumentava a pobre gritaria, alguns meninos nus brincavam e riam; outros pescavam ou nadavam. Imóvel, um camponês urinava na água turva. Algumas mulheres lavavam. O rio fluía. Tudo prosseguia em sua vida de sempre e as únicas coisas que pareciam exaltadas eram as tartarugas, que esticavam o pescoço para agarrar a comida. Por fim, tudo ficou quieto. Os mendigos regressaram para o mercado, os peregrinos às suas pousadas, as tartarugas à água. Então o culto a Krishna se reduzia a isso?

Todo rito é uma representação. Aquele que participa de uma cerimônia é como um ator que representa uma obra: está e não está ao mesmo tempo num personagem. O cenário também é uma representação: essa montanha é o palácio de uma serpente; esse rio que corre indiferente é uma divindade. Mas montanha e rio não deixam, por essa razão, de ser o que realmente são. Tudo é e não é. Aqueles devotos de Krishna representavam, só que com isso não quero dizer que eram os atores de uma farsa, mas ressaltar o caráter ambíguo de seu ato. Tudo acontece de um modo comum e corriqueiro, de um modo que freqüentemente nos fere por sua agressiva vulgaridade;

e ao mesmo tempo tudo está ungido. O crente está e não está neste mundo. Este mundo é e não é real. Às vezes a ambigüidade se manifesta humoristicamente: "Um monge perguntou a Unnon: o que é Buda? Um mourão seco, respondeu o mestre." O adepto do Zen, por meio de exercícios dos quais não está ausente o grotesco e uma espécie de niilismo circular, que acaba se refutando a si mesmo, alcança a súbita iluminação. Um sutra Prajnaparamita diz: "Não pregar doutrina alguma é pregar a verdadeira doutrina." Um discípulo pergunta: "Poderias tirar som de uma harpa sem cordas? O mestre não responde durante algum tempo, depois diz: Ouviste? Não, responde o outro. Ao que o mestre replica: Por que não me pediste que tocasse mais forte?"[1]

A surpresa é assombro ante uma realidade cotidiana que de repente é revelada como nunca foi vista. As dúvidas de Alice nos mostram até que ponto o solo das chamadas evidências pode se afundar debaixo de nossos pés: *I'm sure I'm not Ada, for her hair goes in such long ringlets and mine doesn't go in ringlets at all, and I'm sure I can't be Mabel... besides, she's she and I'm I and — oh dear, how puzzling it all is!* As dúvidas de Alice não são muito diversas das dúvidas dos místicos e poetas. Como eles, Alice se assusta. Mas assusta-se diante de quê? Diante de si mesma, diante de sua própria realidade, a identidade de seu próprio ser. Isto que está diante de nós — árvore, montanha, imagem de pedra ou de madeira, eu mesmo que me contemplo — não é uma presença natural. É outro. Está habitado pelo Outro. A experiência do sobrenatural é experiência do Outro.

Para Rudolf Otto a presença do Outro — poderíamos acrescentar, a sensação de "outridade" — se manifesta

1 D. T. Suzuki, *Essays on Zen buddhism* (first series), Londres, 1927.

"como um mistério *tremendum*, um mistério que faz tremer".[1] Ao analisar o conteúdo do tremendo, o pensador alemão encontra três elementos. Primeiro o terror sagrado, isto é, "um terror especial", que não se pode comparar com o medo que um perigo conhecido provoca em nós. O terror sagrado é pavor indizível, precisamente por ser experiência do indizível. O segundo elemento é a majestade da Presença ou Aparição: "tremenda majestade". Finalmente, ao poder majestoso se alia a noção de "energia do numinoso", e assim a idéia de um Deus vivo, ativo, todo-poderoso, é o terceiro elemento. No entanto, as duas últimas características são atributos da presença divina e parecem ser mais derivadas da experiência do que constituir seu núcleo original. Por conseguinte, podemos excluí-las e ficar com a característica essencial: "mistério que faz tremer". Mal, porém, reparamos nesse mistério terrível, percebemos que aquilo que sentimos frente ao desconhecido não é sempre terror ou temor. Pode muito bem ocorrer que experimentemos o oposto: alegria, fascinação. Em sua forma mais pura e original, a experiência da "outridade" é estranheza, estupefação, paralisia do ânimo: assombro. O mesmo filósofo alemão reconhece isso quando diz que o termo "mysterium" deve ser compreendido como a "noção capital" da experiência. O mistério — isto é, a "inaccessibilidade absoluta" — não é senão a expressão da "outridade", desse Outro que se apresenta como algo por definição alheio ou estranho a nós. O Outro é algo que não é como nós, um ser que é também um não ser. E a primeira coisa que sua presença desperta é a estupefação. Pois bem, a estupefação ante o sobrenatural não se manifesta como terror ou temor, como alegria ou amor, mas como horror. No horror estão

[1] Rudolf Otto, *Lo santo*, Madri, 1928.

incluídos o terror — o cair para trás — e a fascinação que nos leva a nos fundirmos com a presença. O horror nos paralisa. E não porque a Presença seja por si mesma ameaçadora, mas porque sua visão é ao mesmo tempo insuportável e fascinante. E essa Presença é horrível porque nela tudo se exteriorizou. É um rosto no qual afloram todas as profundidades, uma presença que mostra o verso e o reverso do ser.

Baudelaire dedicou páginas inesquecíveis à formosura horrível, irregular. Essa formosura não é deste mundo: o sobrenatural a ungiu e é uma encarnação do Outro. A fascinação que ela nos infunde é de vertigem. Mas antes de cair nela experimentamos uma espécie de paralisia. Não é em vão que o tema do petrificado aparece uma vez ou outra nos mitos e lendas. O horror nos "corta a respiração", "gela o sangue", petrifica. A estupefação ante a Presença estranha é uma suspensão do ânimo, isto é, uma interrupção da respiração, que é o fluir da vida. O horror interdita a existência. Uma mão invisível nos põe em suspenso: nada somos e nada é o que nos rodeia. O universo se torna abismo e não há nada diante de nós a não ser essa Presença imóvel, que não fala nem se move, nem afirma isto ou aquilo, a não ser o simples fato de estar presente. E esse estar presente sem mais nem menos engendra o horror.

O momento central do *Bhagavad Gita* é a epifania de Krishna. O deus se revestiu da forma de cocheiro do carro de guerra de Arjuna. Antes da batalha se estabelece um diálogo entre Arjuna e Krishna. O herói vacila. Porém não é a covardia que turva seu ânimo, é a piedade: a vitória significa a matança de gente de seu próprio sangue, já que os chefes do exército inimigo são seus primos, seus mestres e seu meio-irmão. A destruição da casta, diz Arjuna, produz "a destruição das leis da casta". E com elas,

os alicerces de todo o universo. De início Krishna combate essas razões com argumentos terrestres: o guerreiro deve combater porque a luta é seu "darma". Retirar-se do combate é atraiçoar seu destino e o que ele mesmo é: um lutador. Nada disso convence Arjuna: matar é um crime. E um crime inexpiável, porque engendrará um "karma" sem fim. Krishna responde com razões igualmente poderosas: abster-se da luta não impedirá que o sangue corra, mas levará os Pandu à derrota e à morte. A situação de Arjuna lembra um pouco a situação de Antígona, só que o conflito do *Gita* é mais radical. Antígona se debate entre a lei sagrada e a lei da cidade: sepultar um inimigo do Estado é um ato injusto; não enterrar um irmão, uma falta de piedade. O ato que Krishna propõe a Arjuna não é inspirado nem na piedade nem na justiça. Nada o justifica. Daí que, esgotadas as razões, Krishna se manifeste. Não é ocasional o fato de o deus se apresentar com aspecto horrível, pois se trata de uma verdadeira Aparição, quero dizer, de uma Presença na qual se tornam aparentes — visíveis, externas, palpáveis — todas as formas da existência, e em primeiro plano as ocultas e escondidas. Arjuna, petrificado, estupefacto, descreve assim a sua visão:

Looking upon thy mighty form of many mouths and eyes, of many arms and thighs and feet, of many bellies, and grim with many teeth. O mighty-armed one, the worlds and I quake.

For as I behold thee touching the heavens, glittering, many-hued, with yawning mouths, with wide eyes agleam, my inward soul trembles...

Vishnu é a "casa do universo" e sua aparência é horrível porque se manifesta como uma presença múltipla,

feita de todas as formas — as da vida tanto quanto as da morte. O horror é o assombro diante de uma totalidade plena e inacessível. Ante a Presença que compreende todas as presenças, bem ou mal deixam de ser mundos opostos e discerníveis e nossos atos perdem peso, tornam-se inescrutáveis. As medidas são outras. Krishna resume a situação numa frase: *Thou art my tool.* Arjuna não é mais que uma ferramenta nas mãos do deus. O machado não sabe o que move a mão que o empunha. Há ações que não podem ser julgadas pela moral dos homens — os atos sagrados.

Na escultura asteca o sagrado também se expressa como o repleto e demasiado pleno. Contudo, o horrível não consiste na mera acumulação de formas e símbolos, mas no mostrar, num mesmo plano e num mesmo instante, as duas vertentes da existência. O horrível mostra as entranhas do ser. Coatlicue está coberta de espigas e caveiras, de flores e garras. Seu ser são todos os seres. O de dentro está de fora. São visíveis as entranhas da vida. Mas essas entranhas são a morte. A vida é a morte. E esta, aquela. Os órgãos da gestação são também os órgãos da destruição. Pela boca de Krishna flui o rio da criação. Por ela o universo se precipita para sua ruína. *Tudo está presente* equivale a *tudo está vazio.* Na verdade, o horror não apenas se manifesta como uma presença total, mas também como ausência: o solo se afunda, as formas desmoronam, o universo sangra. Tudo se precipita para o vazio. Há uma boca aberta, um buraco. Baudelaire sentiu isso como ninguém.

Pascal avait son gouffre, avec lui se mouvant.
Mainte fois de la Peur je sens passer le vent.
Parole! et sur mon poil qui tout droit se revèle
Mainte foi de la Peur je sens passer le vent.

En haut, en bas, partout, la profondeur, la grève,
Le silence, l'espace affreux et captivant. . .
Sur le fond de mes nuits Dieu de son doigt savant
Dessine un cauchemar multiforme et sans trêve.

J'ai peur du sommeil comme on a peur d'un grand
[trou,
Tout plein de vague horreur, menant on ne sait où;
Je ne vois qu'infini par toutes les fenêtres,

Et mon esprit, toujours du vertige hanté,
Jalouse du néant l'insensibilité.
— Ah! ne jamais sortir des Nombres e des Êtres!

Assombro, estupefação, alegria, a gama das sensações ante o Outro é muito rica. Mas todas têm isto em comum: o primeiro movimento do espírito é jogar-se para trás. O Outro nos repele: abismo, serpente, delícia, monstro belo e atroz. E a essa repulsa segue-se o movimento contrário — não podemos tirar os olhos da Presença, nos inclinamos para o fundo do precipício. Repulsa e fascinação. E depois a vertigem: cair, perder-se, ser um com o Outro. Esvaziar-se. Não ser nada — ser tudo: ser. Força de gravidade da morte, esquecimento de si, abdicação, e simultaneamente repentino se dar conta de que essa Presença estranha somos nós também. Isso que me repele, me atrai. Esse outro é também eu. A fascinação seria inexplicável se o horror ante a "outridade" não estivesse, pela raiz, cingido pela suspeita de nossa identidade final com aquilo que nos parece tão estranho e alheio. A imobilidade também é queda; a queda, ascensão; a presença, ausência, o temor, profunda e invencível atração. A experiência do Outro culmina na experiência da Unidade. Os dois movimentos contrários se implicam. Atirando-se para trás já se dá o salto para adiante. O precipitar-se no Outro apresenta-se como um regresso a algo de que fomos arrancados. Cessa a dualidade, estamos na outra margem. Demos o salto mortal. Reconciliamo-nos conosco.

Às vezes, sem causa aparente — ou como dizemos em espanhol: *porque sí* —, vemos de verdade o que nos rodeia. E essa visão é, a seu modo, uma espécie de teofania ou aparição, pois o mundo se revela para nós em suas dobras e abismos como Krishna diante de Arjuna. Todos os dias atravessamos a mesma rua ou o mesmo jardim; todas as tardes nossos olhos batem no mesmo muro avermelhado, feito de ladrilho e tempo urbano. De repente, num dia qualquer, a rua dá para outro mundo, o jardim acaba de nascer, o muro fatigado se cobre de signos. Nunca os tínhamos visto e agora ficamos espantados por eles serem assim: tanto e tão esmagadoramente reais. Sua própria realidade compacta nos faz duvidar: são assim as coisas ou são de outro modo? Não, isso que estamos vendo pela primeira vez, já havíamos visto antes. Em algum lugar, no qual nunca estivemos, já estavam o muro, a rua, o jardim. E à surpresa segue-se a nostalgia. Parece que nos recordamos e quereríamos voltar para lá, para esse lugar onde as coisas são sempre assim, banhadas por uma luz antiquíssima e ao mesmo tempo acábada de nascer. Nós também somos de lá. Um sopro nos golpeia a fronte. Estamos encantados, suspensos no meio da tarde imóvel. Adivinhamos que somos de outro mundo. É a "vida anterior", que retorna.

Os estados de estranheza e reconhecimento, de repulsa e fascinação, de separação e união com o Outro, são

também estados de solidão e comunhão conosco mesmos. Aquele que realmente está a sós consigo, aquele que se basta em sua própria solidão, não está só. A verdadeira solidão consiste em estar separado de seu ser, em ser dois. Todos estamos sós porque todos somos dois. O estranho, o outro, é nosso duplo. Às vezes tentamos segurá-lo. Às vezes ele nos escapa. Não tem rosto nem nome, mas está sempre ali, encolhido. A cada noite, lá pelas tantas, volta a se fundir conosco. A cada manhã separa-se de nós. Somos seu lugar, a marca de sua ausência? É uma imagem? Contudo, não é o espelho, é o tempo que o multiplica. É inútil fugir, atordoar-se, enredar-se no emaranhado das ocupações, dos trabalhos, dos prazeres. O outro está sempre ausente. Ausente e presente. Há um buraco, uma cova a nossos pés. O homem anda desamparado, angustiado, buscando esse outro que é ele mesmo. E nada pode fazê-lo tornar a si, exceto o salto mortal: o amor, a imagem, a Aparição.

Ante a Aparição, pois se trata de uma verdadeira aparição, duvidamos entre avançar e retroceder. O caráter contraditório de nossas emoções nos paralisa. Esse corpo, esses olhos, essa voz nos causam dano e ao mesmo tempo nos enfeitiçam. Nunca tínhamos visto esse rosto e ele já se confunde com nosso passado mais remoto. É a estranheza total e a volta a algo que não admite outro qualificativo senão o de íntimo. Tocar nesse corpo é se perder no desconhecido; mas é também atingir a terra firme. Nada mais alheio e nada mais nosso. O amor nos suspende, nos arranca de nós mesmos e nos lança no pasmo por excelência: outro corpo, outros olhos, outro ser. E só nesse corpo que não é o nosso e nessa vida irremediavelmente alheia podemos ser nós mesmos. E não há outro, e não há dois. O instante da alienação mais completa é o da plena reconquista de nosso ser. Também

aqui tudo se faz presente e vemos o outro lado, o obscuro e o escondido, da existência. De novo o ser abre suas entranhas.

As semelhanças entre o amor e a experiência do sagrado são algo mais que coincidências. Trata-se de atos que brotam da mesma fonte. Em distintos níveis da existência dá-se o salto e pretende-se chegar à outra margem. A comunhão, para citar um exemplo bastante invocado, opera uma mudança na natureza do crente. O manjar sagrado nos transmuta. E esse ser "outros" nada mais é que recuperar nossa natureza ou condição original. "A mulher" — dizia Novalis — "é o alimento corporal mais elevado." Graças ao canibalismo erótico o homem muda, isto é, regressa a seu estado anterior. A idéia do regresso — presente em todos os atos religiosos, em todos os mitos e igualmente nas utopias — é a força de gravidade do amor. A mulher nos exalta, nos faz sair de nós mesmos e simultaneamente nos faz voltar. Cair: voltar a ser. Fome de vida: fome de morte. Salto da energia, disparo, expansão do ser: tédio, inércia cósmica, cair no sem-fim. Estranheza ante o Outro — volta a si mesmo. Experiência da unidade e identidade final do ser.

Os primeiros a perceber a origem comum de amor, religião e poesia foram os poetas. O pensamento moderno confiscou essa descoberta para seus fins. Para o niilismo contemporâneo poesia e religião são apenas formas da sexualidade: a religião é uma neurose, a poesia uma sublimação. Não é necessário nos determos nessas explicações. Tampouco nas que pretendem explicar um fenômeno por outro — econômico, social ou psicológico —, que por sua vez necessita de outra explicação. Todas essas hipóteses, como já foi dito muitas vezes, denunciam o imperialismo do particular, característico das concepções do século passado. A verdade é que na ex-

periência do sobrenatural, como na do amor e na da poesia, o homem se sente arrancado ou separado de si. E a essa primeira sensação de ruptura segue-se outra de total identificação com aquilo que nos parecia alheio e no qual nos fundimos de tal maneira que já não é distinguível e separável de nosso próprio ser. Por que não pensar então que todas essas experiências têm por centro algo mais antigo que a sexualidade, a organização econômica ou social, ou qualquer outra "causa"?

O sagrado transcende a sexualidade e as instituições sociais em que se cristaliza. É erotismo, mas é algo que ultrapassa o impulso sexual; é um fenômeno social, mas é outra coisa. O sagrado nos escapa. Ao tentarmos prendê-lo, percebemos que ele tem sua origem em algo anterior que se confunde com nosso ser. Assim ocorre com o amor e a poesia. As três experiências são manifestações de algo que é a própria raiz do homem. Nas três lateja a nostalgia de um estado anterior. E esse estado de unidade primordial, do qual fomos separados, do qual estamos sendo separados a cada instante, constitui nossa condição original, para a qual nos voltamos de vez em quando. Sabemos apenas que é aquilo que nos chama do fundo de nosso ser. Entrevemos sua dialética e sabemos que os movimentos antagônicos em que se expressa — estranheza e reconhecimento, elevação e queda, horror e devoção, repulsa e fascinação — tendem a se tornar unidade. Fugimos assim à nossa condição? Regressamos realmente ao que somos? Regresso àquilo de que fugimos e antecipação do que seremos. A nostalgia da vida anterior é pressentimento da vida futura. Mas uma vida anterior e uma vida futura que são aqui e agora e que se resolvem num instante relampejante. Essa nostalgia e esse pressentimento são a substância de todas as grandes empresas humanas, quer se trate de poemas ou

de mitos religiosos, de utopias sociais ou de feitos heróicos. E talvez o verdadeiro nome do homem, a cifra de seu ser, seja o Desejo. Pois o que é a temporalidade de Heidegger ou a "outridade" de Machado, o que é esse contínuo projetar-se do homem para o que não é ele mesmo, senão Desejo? Se o homem é um ser que não é mas que está sendo, um ser que nunca acaba de ser, não é um ser de desejos tanto quanto um desejo de ser? No encontro amoroso, na imagem poética e na teofania, conjugam-se sede e satisfação: somos simultaneamente fruto e boca, numa unidade indivisível. O homem, dizem os modernos, é temporalidade. Mas essa temporalidade quer se apaziguar, saciar-se, contemplar-se a si mesma. Jorra para se satisfazer. O homem se imagina e, ao se imaginar, revela-se. O que nos revela a poesia?

A REVELAÇÃO POÉTICA

Religião e poesia tendem a realizar de uma vez para sempre essa possibilidade de ser que somos e que constitui nossa própria maneira de ser; ambas são tentativas de abraçar essa "outridade" que Machado chamava de "essencial heterogeneidade do ser". A experiência poética, como a experiência religiosa, é um salto mortal: um mudar de natureza que é também um regressar à nossa natureza original. Encoberto pela vida profana ou prosaica, nosso ser de repente se recorda de sua identidade perdida; e então, aparece, emerge, esse "outro" que somos. Poesia e religião são revelação. Mas a palavra poética não precisa da autoridade divina. A imagem é sustentada em si mesma, sem que seja necessário recorrer nem à demonstração racional nem à instância de um poder sobrenatural: é a revelação de si mesmo que o homem faz a si mesmo. A palavra religiosa, pelo contrário, pretende nos revelar um mistério que, por definição, nos é alheio. Essa diversidade não deixa de tornar mais perturbadoras as semelhanças entre religião e poesia. Como, se parecem nascer da mesma fonte e obedecer à mesma dialética, bifurcam-se até se cristalizarem em formas irreconciliáveis: de um lado, ritmos e imagens; de outro, teofanias e ritos? A poesia é uma espécie de excrescência da religião ou uma obscura e confusa prefiguração do sagrado? A religião é poesia convertida em dogma? A descrição do capítulo anterior não nos fornece elementos suficientes para responder essas perguntas com certeza.

Para Rudolf Otto o sagrado é uma categoria *a priori*, composta de dois elementos: uns racionais e outros irracionais. Os elementos racionais são constituídos pelas idéias "de absoluto, perfeição, necessidade e entidade — e ainda a do bem como valor objetivo e objetivamente obrigatório — que não procedem de nenhuma percepção sensível. . . Essas idéias nos obrigam a abandonar o terreno da experiência sensível e nos levam àquilo que, independentemente de toda percepção, existe na razão pura e constitui uma disposição original do próprio espírito".[1] Confesso que não me parece tão evidente a existência *a priori* de idéias como as de perfeição, necessidade ou bem. Tampouco vejo como podem constituir uma disposição original de nossa razão. É verdade que seria possível afirmar que tais idéias são como que aspirações constitutivas da consciência. Mas, cada vez que se cristalizam num juízo ético, negam outros juízos éticos que também pretendem encarnar, com o mesmo rigor e absolutismo, essa aspiração ao bem. Cada juízo ético nega os outros e, de certo modo, essa idéia *a priori* em que se baseiam e na qual ele próprio se sustenta. Mas não é necessário nos determos nessa questão, que ultrapassa os limites deste ensaio (para não falar dos de minha competência, mais estreitos ainda). Pois, embora essas idéias constituam um domínio anterior à percepção, ou às interpretações da percepção, como podemos saber se realmente são um elemento originário da categoria do sagrado? Nem na experiência do sobrenatural encontra-se um traço de sua presença, nem tampouco seu vestígio aparece em várias concepções religiosas. A idéia de perfeição, concebida como um *a priori* racional, deveria se refletir automaticamente na noção de divindade. Os fa-

1 Rudolf Otto, *Lo santo*, Madri, 1928.

tos parecem desmentir essa presunção. A religião asteca nos mostra um deus que cede e peca: Quetzalcóatl; a religião grega e outras crenças podem nos fornecer exemplos semelhantes. Ora, as idéias de bem e de necessidade exigem a noção complementar de onipotência. A própria religião asteca nos oferece uma desconcertante interpretação do sacrifício: os deuses não são todo-poderosos, visto que necessitam do sangue humano para garantir a sustentação da ordem cósmica. Os deuses movem o mundo; o sangue, porém, move os deuses. Não é necessário multiplicar os exemplos, já que o próprio Otto cuida de fixar um limite à sua afirmação: "Os predicados racionais não esgotam a essência do divino. . . são predicados essenciais mais sintéticos. Não se compreenderá exatamente o que são, se não os considerarmos como atributos de um objeto que de certo modo lhes serve de apoio e que para eles mesmos é inaccessível."

A experiência do sagrado é uma experiência repulsiva. Ou melhor: convulsiva. É um pôr para fora o interior e o secreto, um mostrar as entranhas. O demoníaco, dizem todos os mitos, brota do centro da terra. É uma revelação do oculto. Ao mesmo tempo, toda aparição implica uma ruptura do tempo ou do espaço: a terra se abre, o tempo se parte; pela ferida ou abertura vemos "o outro lado" do ser. A vertigem brota desse abrir do mundo em dois e nos ensina que a criação se sustenta num abismo. Mal, porém, o homem tenta sistematizar sua experiência, faz do horror original um conceito e tende a introduzir uma espécie de hierarquia em suas visões. Não é arriscado ver nessa operação a origem do dualismo e, por conseguinte, dos chamados elementos racionais. Certos componentes da experiência se convertem em atributos da manifestação noturna ou sinistra do deus (o aspecto destruidor de Shiva, a cólera de Jeová, a embriaguez de Quetzalcóatl, a vertente norte de Tezcatlipoca, etc.). Outros elementos se transformam em expressões de sua forma luminosa, aspecto solar ou salvífico. Em outras religiões o dualismo se torna mais radical e o deus de duas caras ou manifestações cede lugar a divindades autônomas, ao príncipe da luz e ao das trevas. Em suma, através de uma purgação ou purificação os elementos atrozes da experiência se desprendem da figura do deus e preparam o advento da ética religiosa. Contudo, qualquer que seja o valor moral dos preceitos religiosos, é indubitável que estes não constituem o caráter último do sagrado e que não procedem tampouco de uma intuição ética pura. São o resultado de uma racionalização ou purificação da experiência original, que se dá em camadas mais profundas do ser.

Otto fundamenta assim a anterioridade e originalidade dos elementos irracionais: "As idéias de numinoso e seus sentimentos *correlatos* são, como as racionais, idéias e sentimentos absolutamente puros, a que se aplicam com exatidão perfeita o signos que Kant assinala como inerentes ao conceito e ao sentimento *puros*." Isto é, idéias e sentimentos anteriores à experiência, ainda que só aconteçam nela e somente por ela possamos apreendê-los. Ao lado da razão teórica e da razão prática, Otto postula a existência de um terceiro domínio, "que constitui algo mais elevado ou, caso se queira, mais profundo". Esse terceiro domínio é o divino, o santo ou o sagrado, e nele se apóiam todas as concepções religiosas. Assim, o sagrado nada mais é que a expressão de uma disposição divinizadora, inata ao homem. Estamos, por conseguinte, na presença de uma espécie de "instinto religioso", que tende a ter consciência de si e de seus objetos "graças ao desenvolvimento do obscuro conteúdo dessa idéia

a priori da qual ele mesmo surgiu". O conteúdo das representações dessa disposição original é irracional, como o mesmo *a priori* em que se assenta, porque não pode ser reduzido a razões nem a conceitos: "A religião é uma terra incógnita para a razão." O objeto numinoso é aquilo radicalmente alheio a nós justamente por ser inatingível à razão humana. Quando queremos expressá-lo não temos outro remédio senão o auxílio de imagens e paradoxos. O Nirvana do budismo e o Nada do misticismo cristão são noções negativas e positivas ao mesmo tempo, verdadeiros "ideogramas numinosos do Outro". A antinomia, "que é a forma mais aguda do paradoxo", constitui assim o elemento natural da teologia mística, igualmente para cristãos, árabes, hindus e budistas.

A concepção de Otto lembra a sentença de Novalis: "Quando o coração se sente a si mesmo e, liberto de todo objeto particular e real, torna-se seu próprio objeto ideal, então nasce a religião." A experiência do sagrado não é tanto a revelação de um objeto exterior a nós — deus, demônio, presença alheia — quanto um abrir do coração ou das entranhas para que brote esse "Outro" oculto. A revelação, no sentido de um dom ou graça que vem de fora, transforma-se num abrir-se do homem para si mesmo. O mínimo que se pode dizer dessa idéia é que a noção de transcendência — fundamento da religião — sofre uma grave fragmentação. O homem não está "suspenso nas mãos de Deus"; é Deus que jaz oculto no coração do homem. O objeto numinoso é sempre interior e surge como outra face, a positiva, do vazio com que é iniciada toda experiência mística. Como conciliar essa emersão de Deus no homem com a idéia de uma Presença absolutamente estranha a nós? Como aceitar que estamos vendo Deus graças a uma disposição divi-

nizadora sem, ao mesmo tempo, minar sua própria existência, fazendo-a depender da subjetividade humana?

Por outro lado, como distinguir a disposição religiosa ou divinizadora de outras "disposições", entre as quais se acha precisamente a de poetizar? Pois podemos alterar a frase de Novalis e dizer, com o mesmo direito e sem escândalo para ninguém: "Quando o coração se sente a si mesmo... então nasce a poesia." O próprio Otto reconhece que "a noção do sublime se associa estreitamente à noção do numinoso" e que o mesmo acontece com o sentimento poético e com o musical. Só que, diz ele, a aparição do sentimento do sublime é posterior à aparição do sentimento do numinoso. Assim, o traço distintivo do sagrado seria sua antiguidade.

A anterioridade do sagrado não pode ser de ordem histórica. Não sabemos, nem saberemos nunca, o que sentiu inicialmente ou pensou o homem no momento em que apareceu sobre a terra. A antiguidade que Otto invoca deve ser entendida de outra maneira: o sagrado é o sentimento original, do qual se desprendem o sublime e o poético. Nada é mais difícil de ser provado. Em toda experiência do sagrado surge um elemento que não é temerário chamar de "sublime", no sentido kantiano da palavra. E o inverso: no sublime há sempre um tremor, um mal-estar, um pasmo e uma aflição, que denunciam a presença do desconhecido e do incomensurável, traços do horror divino. Coisa semelhante pode-se dizer do amor: a sexualidade se manifesta na experiência do sagrado com uma potência terrível; e este na vida erótica: todo amor é uma revelação, uma sacudida que faz tremer os alicerces do eu e nos leva a proferir palavras que não são diferentes das empregadas pelo místico. Ocorre algo parecido na criação poética: ausência e presença, silêncio e palavra, vazio e plenitude

são estados poéticos tanto quanto religiosos e amorosos. E em todos eles os elementos racionais se processam ao mesmo tempo que os irracionais, sem que seja possível separá-los, exceto através de uma purificação ou interpretação posterior. Tudo isso nos conduz a presumir que é impossível afirmar que o sagrado constitui uma categoria *a priori,* irredutível e original, da qual procedem as outras. Cada vez que tentamos atingi-la, constatamos que aquilo que parecia distingui-la também está presente em outras experiências. O homem é um ser que se assombra: ao se assombrar, poetiza, ama, diviniza. No amor há assombro, poetização, divinização e fetichismo. O poetizar também brota do assombro, e o poeta diviniza como o místico e ama como o enamorado. Nenhuma dessas experiências é pura; em todas elas aparecem os mesmos elementos, sem que se possa dizer que um é anterior aos outros.

O sentido, e não a composição dos elementos que as formam, poderia distinguir cada uma dessas experiências. A coloração especial que distingue as palavras do místico das palavras do poeta é o objeto a que elas são referidas. Um texto de San Juan de la Cruz adquire tonalidade religiosa porque o objeto numinoso as banha de uma luz particular. Assim, o realmente privativo de cada experiência seria seu objeto. Aqui, porém, a dificuldade começa a se apresentar como insuperável. Movimentamo-nos em círculo. Pois os objetos externos só podem "excitar ou despertar a disposição divinizadora". Não eles, mas essa ilusória disposição é que os introduz no sagrado. Essa disposição, no entanto, não é pura conforme se viu. Em suma: nada nos permite isolar a categoria do sagrado de outras análogas, exceto seu objeto ou sua referência; e o objeto não acontece fora, mas dentro da própria experiência. Todos os caminhos de acesso se fecham. Não resta outro remédio senão abandonar idéias e categorias *a priori* e apreender o sagrado no momento de seu nascimento no homem.

O horror sagrado brota da estranheza radical. O assombro produz uma espécie de diminuição do eu. O homem se sente pequeno, perdido na imensidão, mal se vê sozinho. A sensação de pequenez pode chegar à afirmação da miséria: o homem nada mais é que "pó e cinza". Schleiermacher denomina esse estado de "sentimento de dependência". Uma diferença qualitativa separa essa "dependência" das outras. Nossa dependência de um superior ou de uma circunstância qualquer é relativa e cessa tão logo desaparece seu agente; nossa dependência de Deus é absoluta e permanente: nasce com nosso próprio nascimento e não acaba jamais, sequer depois da morte. Essa dependência é algo "original e fundamental do espírito, algo que não é definível a não ser por si mesmo". O sagrado, assim, é obtido por inferência: do sentimento de mim mesmo, da sensação de me sentir dependente de algo, brota a noção de divindade. Otto faz sua a idéia do filósofo romântico, embora lhe reprove o racionalismo. Efetivamente, para Schleiermacher o sagrado ou numinoso não constitui realmente uma idéia anterior a todas as idéias, sendo apenas uma conseqüência do fato de nos sentirmos nós mesmos como dependência de algo desconhecido. Esse algo desconhecido, sempre presente e nunca totalmente visível, chama-se Deus. Para evitar todo equívoco, Otto chama o sentimento original de "estado de criatura". O centro de gravidade muda. A característica real reside no fato "de não sermos mais que criaturas". Com isso não se quer dizer que nosso sentimento original parte da obscura

consciência de nossa finitude e pequenez, mas que nos sentimos criaturas porque nos encontramos diante da face do criador. A apreensão imediata do criador constitui assim o primeiro elemento e o traço distintivo do sentimento original. Ao contrário de Schleiermacher, o estado de criatura para Otto é uma conseqüência desse súbito enfrentar-se com o criador. Sentimo-nos miseráveis ou nada porque estamos diante do tudo. Somos criatura e temos consciência de nós mesmos porque vislumbramos o criador.

É difícil aceitar essa interpretação. Todos os textos místicos e religiosos parecem afirmar o contrário: os estados negativos precedem os positivos, o estado de criatura é anterior à noção ou visão de um criador. Ao nascer, a criança não se sente filho, não tem noção alguma de paternidade ou de maternidade. Sente-se desenraizada, largada num mundo desconhecido e nada mais. Estritamente falando, o sentimento de orfandade é anterior à noção de maternidade ou de paternidade. Assim, Otto não faz nada mais que reproduzir — só que num sentido inverso — a operação que critica em Schleiermacher. O primeiro faz surgir do sentimento de dependência a idéia de Deus; o segundo, faz do numinoso a fonte do estado de criatura. Em ambos os casos trata-se da interpretação de uma dada situação. E qual é essa situação? Aqui Otto cai no vazio. Pois trata-se precisamente da situação original e determinante do homem: o ter nascido. O homem foi jogado, largado no mundo. E ao longo de nossa existência repete-se a situação do recém-nascido: cada minuto nos lança no mundo; cada minuto nos torna nus e desamparados; o desconhecido e estranho nos cerca por todos os lados. Despojado de sua interpretação teológica, o estado de criatura de Otto não é senão o que Heidegger chama de "o rude sentimento de

estar (ou se encontrar) aí". E como diz Waelhens em seu comentário a *O ser e o tempo:* "O sentimento da situação original exprime efetivamente nossa condição fundamental."[1] A categoria do sagrado não é uma revelação afetiva dessa condição fundamental — o ser criatura, o ter nascido e o nascer a cada instante —, mas uma interpretação dessa condição. O fato radical de "estarmos aí", de nos acharmos sempre lançados para o desconhecido, finitos e indefesos, se converte num termos sido criados por uma vontade todo-poderosa a cujo seio temos de voltar.

De acordo com a análise de Heidegger, a angústia e o medo são as duas vias, inimigas e paralelas, que nos abrem e cerram respectivamente o acesso à nossa condição original. Graças à experiência do sagrado — que vem da vertigem ante seu próprio vazio —, o homem consegue se aceitar tal como é: contingência e finitude. Mas essa revelação fulgurante fica encoberta um segundo depois pela interpretação de nossa condição conforme os elementos exteriores a ela mesma — um criador, uma divindade. Com efeito, "vários autores discerniram muito bem o nada que se descobre na angústia. Imediatamente, porém, desviaram o sentido dessa revelação, denunciando a pobreza do pecador perante Deus. Por graça da Redenção e do perdão que outorga a nossas faltas, parece que nossa miséria se apaga; e a perspectiva recuperada de uma salvação eterna restaura o valor de nossa existência e nos permite superar o nada entrevisto por um momento. Mais uma vez se disfarça a verdadeira significação da angústia, segundo Santo Agostinho, Lutero e o próprio Kierkegaard".[2] Podemos acrescentar

1 Alphonse de Waelhens, *La philosophie de Martin Heidegger*, Louvain, 1948.
2 A. de Waelhens. Obra citada.

outros nomes: Miguel de Unamuno e sobretudo Quevedo (em seus poemas "Lágrimas de un penitente" e "Heráclito cristiano", até agora ignorados por nossa crítica). Podemos concluir que a experiência do sagrado é uma revelação de nossa condição original; do mesmo modo, no entanto, é uma interpretação que tende a nos ocultar o sentido dessa revelação. Reação diante do fato fundamental que nos define como homens — o fato de sermos mortais e sabermos e sentirmos isso —, a religião é uma resposta a essa condenação de viver a mortalidade que todo homem é. Trata-se, contudo, de uma resposta que nos encobre aquilo que, em seu primeiro movimento, nos revela. E isso pode ser visto com maior clareza quando se examinam as noções de pecado e expiação.

Em oposição à nossa miséria original, o divino concentra em sua forma numinosa a plenitude do ser. O numinoso é "o augusto", noção que transcende as idéias de bem e moralidade. "O augusto provoca respeito", exige veneração, reclama obediência. "Independentemente de toda sistematização moral, a religião é obrigação íntima que se impõe à consciência e que liga..."[1] As noções de pecado, propiciação e expiação brotam desse sentimento de obediência que o augusto inspira à criatura. É inútil procurar na idéia de pecado o eco de uma falta concreta ou qualquer outra ressonância ética. Do mesmo modo que sentimos a orfandade antes de termos consciência de nossa filiação, o pecado é anterior a nossas faltas e crimes. Anterior à moral. "No terreno propriamente moral não aparecem nem a necessidade de redenção, nem as idéias de propiciação e expiação." Essas idéias, conclui Otto, "são autênticas e necessárias no terreno da mística, mas apócrifas no da ética". A necessidade de expiar, como a não menos imperiosa da redenção, brotam de uma *falta;* não no sentido moral da palavra, mas em sua acepção literal. Estamos em falta porque efetivamente nos falta algo: somos pouco ou nada diante do ser que é tudo. Nossa falta não é moral: é insuficiência original. O pecado é ser pouco.

Para ser, o homem deve propiciar a divindade, isto é, apropriar-se dela: mediante a consagração, o homem ascende ao sagrado, ao ser total. Esse é o sentido dos sacramentos, especialmente o da comunhão. E é esse também o objeto último do sacrifício: uma propiciação que culmina numa consagração. Mas não basta o sacrifício de outros. O homem é "indigno de se aproximar do sagrado", devido a sua falta original. A redenção — o Deus que através do sacrifício nos devolve a possibilidade de ser — e a expiação — o sacrifício que nos purifica — nascem desse sentimento de indignidade original. A religião assim afirma que culpabilidade e mortalidade são termos equivalente. Somos culpados porque somos mortais. Na verdade, a culpa exige a expiação; a morte, a eternidade. Culpa e expiação, morte e vida eterna formam pares que se completam, especialmente nas religiões cristãs. As orientais, pelo menos em suas formas mais elevadas, não nos prometem essa salvação geral que tanto comovia Unamuno e que constitui um dos aspectos mais inquietantes e doentios de seu caráter.

Em sentido estrito nada permite deduzir que "falta" e "ser pouco" sejam a mesma coisa que pecado original: a análise do "ser devedor não prova nada nem pró nem contra a possibilidade de pecado".[1] É nisso que a

[1] R. Otto. Obra citada.

[1] Martin Heidegger, *El ser y el tiempo* (tradução de José Gaos), 2.ª ed. Fondo de Cultura Económica, México, 1962.

teologia católica difere da protestante. Para Santo Agostinho a natureza humana — e em geral o mundo natural — não é má em si, de modo que não identifica o "ser pouco" do homem com a culpa. Diante de Deus, que é o ser perfeito, todos os seres — sem exclusão dos anjos e dos homens — são defeituosos. Seu "defeito" reside precisamente em não serem Deus, isto é, em serem contingentes. A contingência acontece com os anjos e com os homens como liberdade: o movimentar-se, o poder ascender para o Ser ou cair até o Nada, implica liberdade. A contingência, de um lado, engendra a liberdade; de outro, a liberdade é uma possibilidade de redimir ou de atenuar essa contingência ou "defeito" original. Assim, o homem é uma perpétua possibilidade de queda ou salvação. Santo Agostinho concebe o homem como possibilidade, idéia que o teatro espanhol desenvolve com o brilho que conhecemos e que me parece válida, ainda que não se aceite o ponto de vista católico. Assim, o pecado original não é o equivalente do "ser pouco" mas o de uma falta concreta: a de o homem se preferir a si mesmo e dar as costas a Deus. Vivemos, porém, num mundo desmoronado, no qual o homem não pode escolher por si só. A graça — inclusive quando se manifesta, segundo sustenta Sor Juana numa célebre carta, como "favor negativo" — é indispensável à salvação. A liberdade do homem, portanto, fica sujeita à graça; seu "ser pouco" é realmente pouco, escasso, insuficiente. Com isso não se quer dizer que a graça substitui a liberdade, mas que a restabelece: "Com a graça não temos nosso livre-arbítrio mais o poder da graça, e sim o fato de que nosso livre-arbítrio, pela graça, recupera seu poder e sua liberdade."[1] O pensamento católico é mais

[1] Étienne Gilson, *L'esprit de la philosophie médiévale.* Paris, 1944.

rico, livre e coerente que o protestante; na minha opinião, porém, não consegue desfazer totalmente essa conexão causal que se estabelece entre o "ser pouco" do homem e o pecado: como a liberdade, antes da queda, pôde escolher o mal? Que liberdade é essa que se nega a si mesma e não escolhe o ser mas o nada?

Ao confrontar o "ser pouco" do homem com o ser pleno de Deus, a religião postula uma vida eterna. Redime-nos assim da morte, embora faça da vida terrena uma longa pena e uma expiação da falta original. Ao matar a morte, a religião tira a vida da vida. A eternidade despovoa o instante. Porque vida e morte são inseparáveis. A morte está presente na vida: vivemos morrendo. E cada minuto que morremos, estamos vivendo-o. Tirando-nos o morrer, a religião nos tira a vida. Em nome da vida eterna, a religião afirma a morte desta vida.

Como a religião, a poesia parte da situação humana original — o estarmos aí, o nos sabermos atirados nesse aí que é o mundo hostil ou indiferente — e do fato que a torna precária: sua temporalidade, sua finitude. Por uma via que, a seu modo, também é negativa, o poeta chega à margem da linguagem. E essa margem se chama silêncio, página em branco. Um silêncio que é como um lago, uma superfície lisa e compacta. Dentro, submersas, as palavras aguardam. E é preciso descer, ir ao fundo, calar, esperar. A esterilidade precede a inspiração, como o vazio precede a plenitude. A palavra poética brota depois de eras de seca. Mas qualquer que seja seu conteúdo expresso, sua significação concreta, a palavra poética afirma a vida desta vida. Quero dizer: o ato poético, o poetizar, o dizer do poeta — independentemente do con-

teúdo particular desse dizer — é um ato que não constitui, pelo menos originalmente, uma interpretação, mas uma revelação de nossa condição. Falando disto ou daquilo, de Aquiles ou da rosa, do morrer ou do nascer, do raio ou da onda, do pecado ou da inocência, a palavra poética é ritmo, temporalidade manando-se e reengendrando-se sem cessar. E, sendo ritmo, é imagem que abraça os opostos, vida e morte num só dizer. Como o próprio existir, como a vida, que ainda nos seus momentos de maior exaltação traz em si a imagem da morte, o dizer poético, jorro de tempo, é afirmação simultânea da morte e da vida.

A poesia não é uma opinião nem uma interpretação da existência humana. Aquele que fornece o ritmo-imagem expressa simplesmente o que somos; é uma revelação de nossa condição original, qualquer que seja o sentido imediato e concreto das palavras do poema. Sem prejuízo de voltar a esse problema, vale a pena repetir que uns são os significados do poema e outro o sentido do poetizar: aqui nos ocupamos com a significação do ato poético — o criar poemas do poeta e o recriá-los do leitor — e não com aquilo que diz este ou aquele poema. Pois bem, como o poetizar não pode ser uma opinião sobre nossa falta ou defeito original, se convimos justamente em que a poesia é uma revelação de nossa condição fundamental? Essa condição é essencialmente defeituosa, pois consiste na contingência e na finitude. Assombramo-nos ante o mundo porque ele nos parece estranho e "sem hospitalidade"; a indiferença do mundo para conosco provém do fato de que em sua totalidade não tem outro sentido senão o que lhe outorga nossa possibilidade de ser; e essa possibilidade é a morte, pois "tão rápido como um homem entra na vida, tão rápido já é bastante velho para morrer".[1] Desde o nascimento nosso viver é um permanente estar no estranho e no pouco hospitaleiro, é um radical mal-estar. Estamos mal porque nos projetamos no nada, no não ser. Nossa falta ou dívida é original: não vem de um fato posterior a nosso nascimento e constitui nossa própria maneira de ser — a falta é nossa condição original porque originariamente somos carência de ser. E aqui Heidegger parece coincidir com Otto: "Não sermos mais que criaturas" equivale a dizer que nosso ser se reduz a um "atual, permanente poder deixar de ser, ou morrer".[2] Prescinde-se da noção de Deus e assim se deixa a falta sem referência e a dívida sem redenção. Contudo, afirma-se que estamos em dívida ou falta desde o nascimento. Dívida impossível de ser paga, mancha inapagável. Calderón e o budismo têm razão: nosso maior crime é nascer, já que todo nascimento contém em si a morte. A análise de Heidegger, que nos serviu para revelar a função da interpretação religiosa, parece afinal nos desmentir. Se o fazer poesia descobre realmente nossa condição original e permanente, afirma a falta.

Não deixa de ser revelador o fato de que ao longo de *O ser e o tempo* — e mais claramente em outros trabalhos, especialmente em *Que é metafísica?* — o próprio Heidegger se esforce por mostrar que esse "não ser", essa negatividade em que culmina nosso ser, não constitui uma deficiência. O homem não é um ser incompleto ou um ser a quem falta algo. Pois já se viu que esse algo que poderia lhe faltar seria a morte. Ora, a morte não está fora do homem, não é um fato estranho que ve-

[1] José Gaos, *Introducción a "El ser y el tiempo"*. Fondo de Cultura Económica, México, 1951.
[2] José Gaos. Obra citada.

nha do exterior. Se consideramos a morte como um fato que não faz parte de nós, a atitude estóica é a única possível: enquanto estamos vivos, a morte não existe para nós; mal entra em nós, deixamos de existir — por que temê-la então e fazer dela o centro de nosso pensamento? Mas a morte é inseparável de nós. Não está fora: a morte é nós. Viver é morrer. E precisamente porque não é algo exterior, ao contrário, está incluída na vida, de modo que todo viver é também morrer, a morte não é algo negativo. A morte não é uma falta da vida humana; ao contrário, ela a completa. Viver é ir para diante, avançar para o desconhecido e esse avançar é um ir ao encontro de nós mesmos. Portanto, viver é enfrentar a morte. Nada mais afirmativo que esse dar de cara com a morte, esse contínuo sair de nós ao encontro do desconhecido. A morte é o vazio, o espaço aberto, que permite o passo para adiante. O viver consiste em termos sido jogados para o morrer, mas esse morrer só se cumpre no viver e pelo viver. Se o nascer envolve o morrer, também o morrer contém o nascer; se o nascer está banhado de negatividade, o morrer adquire uma tonalidade positiva porque é determinado pelo nascer. Diz-se que estamos rodeados de morte; não se pode também dizer que estamos rodeados de vida?

Vida e morte, ser ou nada, não constituem substâncias ou coisas separadas. Negação e afirmação, falta e plenitude coexistem em nós. São nós. O ser implica o não ser; e vice-versa. Sem dúvida, foi isso que Heidegger quis dizer afirmando que o ser emerge ou brota da experiência do nada. Efetivamente, mal o homem se contempla, percebe que está submerso numa totalidade de coisas e objetos sem significação; e ele próprio se vê como um objeto a mais, todos caindo sobre si mesmo, todos à deriva. A ausência de significação provém de que o ho-

mem, sendo aquele que dá sentido às coisas e ao mundo, percebe subitamente que não tem outro sentido senão morrer. A experiência da queda no caos é inenarrável: nada podemos falar sobre nós, nada sobre o mundo, porque somos nada. Mas se o nomearmos — como efetivamente fazemos — o nada se iluminará com a luz do ser. Pois da mesma maneira: viver diante da morte é inseri-la na vida. Porque o ser é a condição prévia do nada, porque a morte nasce da vida, podemos nomeá-la e assim reintegrá-las. Podemos nos aproximar do nada pelo ser. E do ser, pelo nada. Somos o "fundamento de uma negatividade", mas também a transcendência dessa negatividade. O negativo e o positivo se entrecruzam e formam um só núcleo indissolúvel. A frase "porque somos possibilidade de ser, somos possibilidade de não ser" pode ser invertida sem perder sua verdade.

A angústia não é a única via que conduz ao encontro de nós mesmos. Baudelaire referiu-se às revelações do tédio: o universo flui à deriva como um mar cinzento e sujo, enquanto a consciência encalhada não reflete senão o bater monótono das ondas. "Não acontece nada", diz o entediado e, com efeito, o nada é a única coisa que brilha sobre o mar morto da consciência. A solidão acompanhada — situação muito freqüente no mundo contemporâneo — pode ser também propícia a essa espécie de revelações. A princípio, o homem se sente separado da multidão. Enquanto a vê gesticular e despencar em ações insensatas e maquinais, ele se refugia em sua consciência. A consciência, porém, se abre e mostra um abismo. Ele também se despenca, também ele vai à deriva para a morte. No entanto, em todos esses estados há uma espécie de maré rítmica: a revelação da nulida-

de do homem se transforma na de seu ser. Morrer, viver: vivendo morremos, morremos vivendo.

A experiência amorosa nos proporciona de modo fulgurante a indissolúvel unidade dos opostos. Essa unidade é o ser. Heidegger assinalou que a alegria diante do ser amado é uma das vias de acesso à revelação de nós mesmos. Ainda que nunca tenha desenvolvido sua afirmação, é digno de nota que o filósofo alemão confirme aquilo que todos sabemos com um saber obscuro e prévio: o amor, a alegria do amor, é uma revelação do ser. Como todo movimento do homem, o amor é um "ir ao encontro". Na espera, todo nosso ser se inclina para a frente. É um desejar, um tender para algo que ainda não está presente e que é uma possibilidade que pode não se produzir: o aparecimento da mulher. A espera nos põe em suspenso, isto é, em guarda, fora de nós. Há um minuto estávamos instalados em nosso mundo e nos movimentávamos com tal naturalidade e facilidade entre coisas e seres que não percebíamos sua distância. Agora, à medida que aumentam a impaciência e o desejar, a paisagem se afasta, a parede e as coisas que estão em frente se retiram e se dobram sobre si mesmos, o relógio anda mais devagar. Tudo se pôs a viver uma vida à parte, impenetrável. O mundo se torna estranho. Estamos sós. A própria espera se transforma em desespero porque a esperança da presença virou certeza de solidão. Não virá: não haverá ninguém. Não há ninguém. Eu mesmo não sou ninguém. O vazio se abre a nossos pés. E nesse instante sobrevém o inesperado, o que já não esperávamos. O gozo ante a irrupção da presença amada é como uma suspensão do ânimo: o chão nos foge, faltam-nos as palavras, a alegria nos corta a respiração. Tudo se torna imóvel, na metade do salto no vazio. O

mundo impenetrável, incompreensível e inominável, caindo pesadamente sobre si mesmo, de repente se levanta, se ergue, voa ao encontro da presença. Está imantado por uns olhos, suspenso num misterioso equilíbrio. Tudo perdera o sentido e nós estávamos à beira do precipício da dura existência. Agora tudo se ilumina e adquire sentido. A presença redime o ser. Ou, dizendo melhor, arranca-o do caos em que se afundava, recria-o. Nasce do nada o ser. Basta, porém, que não me olhes para que tudo caia de novo e eu mesmo me afunde no caos. Tensão, marcha sobre o abismo, marcha sobre a lâmina de uma espada. Estás aqui, diante de mim, cifra do mundo, cifra de mim, cifra do ser.

Como uma água profunda brotando, como o mar banhando a praia, as presenças voltam à superfície. Pode-se ver tudo, tocar, apalpar. Ser e aparência são uma e mesma coisa. Nada está oculto, tudo está presente, radiante, pleno de si mesmo. Maré do ser. Levado pela onda do ser, me aproximo, toco em teus peitos, roço em teus pés, entro em teus olhos. O mundo desaparece. Não há nada nem ninguém: as coisas e seus nomes e seus números e seus signos caem a nossos pés. Já estamos despidos de palavras. Esquecemos nossos nomes e nossos sobrenomes se confundem e se enlaçam: eu sou tu, tu és eu. Ascendemos, disparados para cima. Caímos, agarrados em nós mesmos, enquanto fluem e se perdem os nomes e as formas. Rio abaixo, rio acima, teu rosto foge. A presença perde pé, inundada em si mesma. Perde corpo o corpo. O ser se precipita no nada. O ser é o nada. Abro os olhos: um corpo alheio. O ser voltou a se ocultar e estou cercado pelas aparências. Nesse instante pode brotar a pergunta, o sadismo, a tortura para saber o que há por trás dessa presença irremediavelmente alheia. Essa pergunta encerra todo o desespero amoroso. Pois por trás

dessa presença não há nada. E, ao mesmo tempo, do nada dessa presença o ser se levanta.

O amor desemboca na morte, mas dessa morte saímos ao nascer. É um morrer e um nascer. "A mulher" — disse Machado — "é o reverso do ser." Pura presença, nela aflora e se faz presente o ser. E nela se afunda e se oculta. Assim, o amor é uma revelação simultânea do ser e do nada. Não é uma revelação passiva, algo que se faz e desfaz diante de nossos olhos, como uma representação teatral, mas algo do qual participamos, algo que fazemos: o amor é criação do ser. E esse ser é o nosso ser. Nós mesmos nos aniquilamos ao nos criarmos e nos criamos ao nos aniquilarmos.

Nossa atitude diante do mundo natural possui uma dialética análoga. Diante do mar ou de uma montanha, perdidos entre as árvores de um bosque ou à entrada de um vale que se estende a nossos pés, nossa primeira sensação é a de surpresa ou separação. Sentimo-nos diferentes. O mundo natural se apresenta como algo alheio, dono de uma existência própria. Esse alheiamento logo se transforma em hostilidade. Cada ramo da árvore fala uma linguagem que não entendemos: em cada espessura um par de olhos nos espia; criaturas desconhecidas nos ameaçam ou riem de nós. Também pode acontecer o contrário: a natureza se dobra sobre si mesma e o mar se enrola e se desenrola diante de nós, indiferente; as rochas se tornam ainda mais compactas e impenetráveis; o deserto mais vazio e insondável. Nada somos perante tanta existência fechada sobre si mesma. E desse sentimento de nada sermos passamos, caso se prolongue a contemplação e o pânico nos embargue, ao estado oposto: o ritmo do mar se põe no compasso de nosso sangue; o silêncio das pedras é nosso próprio silêncio; andar entre as areias é caminhar pela extensão de nossa consciência, ilimitada como as areias; os ruídos do bosque são

dirigidos a nós. Todos fazemos parte de tudo. O ser emerge do nada. Um mesmo ritmo nos move, um mesmo silêncio nos cerca. Os próprios objetos se animam, como graciosamente disse o poeta japonês Buson:

Ante os crisântemos brancos
as tesouras vacilam
um instante.

Esse instante revela a unidade do ser. Tudo está quieto e tudo está em movimento. A morte não é algo à parte — é, de maneira impossível de dizer, a vida. A revelação de nossa nulidade nos leva à criação do ser. Lançado para o nada, o homem se cria diante dele.

A experiência poética é uma revelação de nossa condição original. E essa revelação é sempre resolvida numa criação: a de nós mesmos. A revelação não descobre algo exterior, que estava aí, alheio; o ato de descobrir entranha a criação do que vai ser descoberto: nosso próprio ser. Nesse sentido, pode-se dizer, sem temor de incorrer em contradição, que o poeta cria o ser. Porque o ser não é algo dado, sobre o qual se apóia nosso existir, mas algo que é feito. O ser não pode se apoiar em nada porque o nada é seu fundamento. Assim não lhe resta outro recurso senão segurar-se em si, criar-se a cada instante. Nosso ser consiste somente numa possibilidade de ser. Ao ser não lhe resta nada senão ser-se. Sua falta original — ser fundamento de uma negatividade — obriga-o a criar sua abundância ou plenitude. O homem é carência de ser mas é também conquista do ser. O homem é lançado para nomear e criar o ser. Essa é sua condição: poder ser. E nisso consiste o poder de sua condição. Em suma, nossa condição original não é somente carência

nem tampouco fartura, mas possibilidade. A liberdade do homem se funda e se radica em não ser mais que possibilidade. Realizar essa possibilidade é ser, criar-se a si mesmo. O poeta revela o homem criando-o. Entre o nascer e o morrer existe nosso viver, ao longo do qual entrevemos que nossa condição original, sendo um desamparo e um abandono, é também a possibilidade de uma conquista: a de nosso próprio ser. Todos os homens, por obra do nascimento, podem aceitar essa visão e transcender assim sua condição. Porque nossa condição exige ser transcendida e vivemos nos transcendendo. O ato poético mostra que o fato de sermos mortais não passa de uma das faces de nossa condição. A outra é: sermos viventes. O nascer contém o morrer. O nascer, porém, pára de ser sinônimo de carência e condenação mal deixamos de nos perceber como contrários à morte e à vida. Tal é o sentido último de todo poetizar.

Entre o nascer e o morrer a poesia nos abre uma possibilidade que não é a vida eterna das religiões nem a morte eterna das filosofias, mas um viver que envolve e contém o morrer, um ser isto que é também um ser aquilo. A antinomia poética, a imagem, não nos esconde nossa condição: descobre-a e nos convida a realizá-la plenamente. A possibilidade de ser é dada a todos os homens. A criação poética é uma das formas dessa possibilidade. A poesia afirma que a vida humana não se reduz ao "preparar-se para morrer" de Montaigne, nem o homem ao "ser para a morte" da análise existencial. A existência humana encerra uma possibilidade de transcender nossa condição: vida e morte, reconciliação dos opostos. Nietzsche dizia que os gregos inventaram a tragédia por excesso de saúde. E assim é: somente um povo que vive a vida com total exaltação pode ser trágico, por-

que viver plenamente quer dizer viver também a morte. Esse estado de que fala Breton, em que "a vida e a morte, o real e o imaginário, o passado e o futuro, o comunicável e o incomunicável, o alto e o baixo cessam de ser percebidos contraditoriamente", não se chama vida eterna, nem está além, fora do tempo. É tempo e está aqui. É o homem lançado para ser todos os opostos que o constituem. E o homem pode chegar a ser todos eles porque ao nascer já os traz em si, já é eles. Ao ser ele mesmo, é outro. Outros. Manifestá-los, realizá-los, é a tarefa do homem e do poeta. A poesia não nos dá a vida eterna, mas nos faz vislumbrar aquilo que Nietzsche chamava de "a incomparável vivacidade da vida". A experiência poética é o abrir das fontes do ser. Um instante e jamais. Um instante e para sempre. Instante no qual somos o que fomos e seremos. Nascer e morrer: um instante. Nesse instante somos vida e morte, isto e aquilo.

A palavra poética e a palavra religiosa se confundem ao longo da história. Mas a revelação religiosa não constitui — pelo menos na medida em que é palavra — o ato original, e sim sua interpretação. Em contrapartida, a poesia é revelação de nossa condição e, por isso mesmo, criação do homem pela imagem. A revelação é criação. A linguagem poética revela a condição paradoxal do homem, sua "outridade", e assim o leva a realizar aquilo que ele é. Não são as sagradas escrituras das religiões que constroem o homem, pois se apóiam na palavra poética. O ato pelo qual o homem se funda e se revela a si mesmo é a poesia. Em suma, a experiência religiosa e a poética têm uma origem comum; suas expressões históricas — poemas, mitos, orações, exorcismos, hinos, representações teatrais, ritos etc. — são às vezes indistinguíveis; as duas, enfim, são experiências de nossa "outridade" constitutiva. A religião, porém, interpreta, ca-

naliza e sistematiza a inspiração, dentro de uma teologia, ao mesmo tempo em que as igrejas confiscam seus produtos. A poesia nos abre a possibilidade de ser que todo nascer contém; recria o homem e o faz assumir sua verdadeira condição, que não é a separação vida ou morte, mas uma totalidade: vida e morte num só instante de incandescência.

A revelação de nossa condição é igualmente criação de nós mesmos. Como já se viu, essa revelação pode se dar de muitas formas, inclusive não recebendo formulação verbal alguma. Mas envolve ainda uma criação daquilo que revela: o homem. Nossa condição original é essencialmente algo que está sempre se fazendo a si mesmo. No entanto, quando a revelação assume a forma particular da experiência poética, o ato é inseparável de sua expressão. A poesia não é sentida: é dita. Quero dizer: não é uma experiência traduzida depois pelas palavras, mas as palavras mesmas constituem o núcleo da experiência. A experiência se dá ao se nomear aquilo que, até não ser nomeado, carece propriamente de existência. Assim, a análise da experiência inclui a análise de sua expressão. Ambas são uma e mesma coisa. No capítulo anterior tentou-se desentranhar e isolar o sentido da revelação poética. Agora é necessário ver como efetivamente ela ocorre. Ou seja: como são escritos os poemas?

A primeira dificuldade que se depara à nossa pergunta reside na ambigüidade dos testemunhos que possuímos sobre a criação poética. Se acreditarmos nos poetas, no momento da expressão, há sempre uma colaboração fatal e inesperada. Essa colaboração pode se dar com nossa vontade ou sem ela, mas sempre assume a aparência de uma intromissão. A voz do poeta é e não é sua. Como se chama, quem é esse que interrompe meu discurso e me obriga a dizer coisas que eu não pretendia dizer? Alguns o chamam de demônio, musa, espírito, gênio; outros o dizem trabalho, acaso, inconsciente, razão.

Uns afirmam que a poesia vem do exterior; outros que o poeta se basta a si mesmo. Uns e outros, porém, vêem-se obrigados a admitir as exceções. E essas exceções são de tal modo freqüentes que somente mesmo por preguiça podem ser chamadas assim. Para comprová-lo, imaginemos dois poetas como tipos ideais dessas concepções opostas sobre a criação.

Inclinado sobre sua mesa, os olhos fixos e vazios, o poeta-que-não-crê-na-inspiração já terminou sua primeira estrofe, segundo o plano previamente traçado. Nada foi deixado ao acaso. Cada rima e cada imagem têm a necessidade rigorosa de um axioma, tanto quanto a gratuidade e a leveza de um jogo geométrico. Contudo, está faltando uma palavra para arrematar o hendecassílabo final. O poeta consulta o dicionário em busca da rima rebelde. Não consegue encontrá-la. Fuma, levanta-se, senta-se, torna a se levantar. Nada: vazio, esterilidade. E de repente aparece a rima. Não a esperada, mas outra — sempre outra — completa a estrofe de modo imprevisto e talvez contrário ao projeto original. Como explicar essa estranha colaboração? Não basta dizer: o poeta se viu numa circunstância, que o exaltou e o pôs fora de si por um instante. Nada vem de nada. Onde estava essa palavra? E sobretudo: como nos ocorrem as "circunstâncias" poéticas?

Algo semelhante acontece no caso contrário. Abandonado "ao fluir inesgotável do murmúrio", os olhos fechados para o mundo exterior, o poeta escreve sem parar. No começo, as frases se adiantam ou se atrasam; pouco a pouco, porém, o ritmo da mão que escreve se põe de acordo com o pensamento que o dita. Já se conseguiu a fusão, já não há distância entre pensar e dizer. O poeta perdeu consciência do ato que realiza: não sabe se escreve ou não, nem o que é que escreve. Tudo flui com

felicidade até que sobrevém a interrupção: há uma palavra — ou o reverso de uma palavra: um silêncio — que intercepta a passagem. O poeta tenta mais uma vez vencer o obstáculo, rodeá-lo, evitá-lo de algum modo e prosseguir. É inútil: os caminhos desembocam sempre na mesma muralha. A fonte deixou de minar. O poeta relê o que acaba de escrever e comprova, não sem surpresa, que esse texto emaranhado é dono de uma coerência secreta. O poema possui uma inegável unidade de tom, ritmo e temperatura. É um todo. Ou os fragmentos, vivos também, ainda resplandecentes, de um todo. Mas a unidade do poema não é de ordem física ou material; tom, temperatura, ritmo e imagens têm unidade porque o poema é uma obra. E a obra, toda obra, é fruto de uma vontade que transforma e submete a matéria bruta segundo seus desígnios. Nesse texto de cuja redação mal participou a consciência crítica, há palavras que se repetem, imagens que dão nascimento a outras conforme certas tendências, frases que parecem estender os braços à cata de uma palavra inacessível. O poema flui, anda. E é esse fluir que lhe outorga unidade. No entanto, fluir não significa transcorrer, mas ir em direção a algo; a tensão que habita as palavras e as lança para a frente é um ir ao encontro de algo. As palavras buscam uma palavra que dará sentido à sua marcha, fixidez à sua mobilidade. O poema se ilumina por e diante dessa última palavra. É um apontar para essa palavra não dita e talvez indizível. Em suma, a unidade do poema se dá, como a unidade de todas as obras, por sua direção ou sentido. Mas quem imprime sentido à marcha ziguezagueante do poema?

No caso do poeta reflexivo tropeçamos numa misteriosa colaboração alheia, com a aparição não invocada de outra voz. No caso do romântico deparamo-nos com

a não menos inexplicável presença de uma vontade que faz do murmúrio um todo arranjado e dono de uma obscura premeditação. Num e noutro caso manifesta-se o que, com risco de inexatidão, se chamará provisoriamente de "irrupção de uma vontade alheia". Mas é evidente que damos esse nome a algo que pouco tem relação com o fenômeno chamado vontade. Algo, talvez, mais antigo que a vontade e no qual esta se apóia. Realmente, no sentido comum da palavra, a vontade é aquela faculdade que traça planos e submete nossa atividade a certas normas com o objetivo de realizá-los. A vontade que aqui nos preocupa não implica reflexão, cálculo ou previsão; é anterior a toda operação intelectual e se manifesta no momento mesmo da criação. Qual é o verdadeiro nome dessa vontade? Ela é realmente nossa?

O ato de escrever poemas se oferece a nossos olhos como um nó de forças contrárias, no qual nossa voz e a outra voz se enlaçam e se confundem. As fronteiras se extinguem: nosso discorrer se transforma insensivelmente em algo que não podemos dominar totalmente; e nosso eu cede lugar a um pronome inominado, que não é inteiramente um tu ou um ele. Nessa ambigüidade consiste o mistério da inspiração. Mistério ou problema? Ambas as coisas: para os antigos a inspiração era um mistério; para nós, um problema que contradiz nossas concepções psicológicas e nossa própria idéia do mundo. Bem, essa conversão do mistério da inspiração em problema psicológico é a raiz de nossa impossibilidade de compreender corretamente em que consiste a criação poética.

Diversamente do que ocorre com o pensamento hindu, que desde o início suscitou o problema da existência do mundo exterior, o pensamento ocidental aceitou

por muito tempo sua realidade, não pondo em dúvida aquilo que nossos olhos vêem. O ato poético, no qual intervém a "outridade" como traço decisivo, sempre foi considerado como inexplicável e obscuro sem que constituísse um problema que pusesse em perigo a concepção do mundo. Ao contrário, era um fenômeno que podia se inserir naturalmente no mundo e que, longe de contradizer a existência deste, afirmava-a. Inclusive, pode-se afirmar que era uma das provas de sua objetividade, realidade e dinamismo. Para Platão o poeta é um possuído. Seu delírio e entusiasmo são sinais da possessão demoníaca. No *Ion,* Sócrates define o poeta como "um ser alado, leve e sagrado, incapaz de produzir quando o entusiasmo não o arrasta e o faz sair de si... Não são os poetas que dizem coisas tão maravilhosas, mas os emissários da divindade que nos falam por sua boca". Aristóteles, por sua vez, concebe a criação poética como imitação da natureza. Só que, de acordo com o que vimos, não podemos entender com toda clareza o que significa essa imitação se esquecemos que para Aristóteles a natureza é um todo animado, um organismo e um modelo vivo. Em sua introdução à *Poética* de Aristóteles, García Bacca ressalta com pertinência que a concepção aristotélica da natureza está animada por um hilozoísmo mais ou menos oculto. Desse modo, a "ocorrência" poética não brota do nada, nem o poeta a extrai de si mesmo: ela é o fruto do encontro entre essa natureza animada, dona de existência própria, e a alma do poeta.

O hilozoísmo grego se transforma mais tarde na transcendência cristã. Nem por isso, no entanto, a realidade exterior perdeu consistência. Natureza habitada por deuses ou criada por Deus, o mundo exterior está aí, diante de nós, visível ou invisível, sempre como nosso horizonte necessário. Anjo, pedra, animal, demônio, planta, o

"outro" existe, tem vida própria e às vezes se apodera de nós e fala pela nossa boca. Numa sociedade em que, longe de ser posta em dúvida, a realidade exterior é a fonte de onde brotam idéias e arquétipos, não é difícil identificar a inspiração. A "outra voz", a "vontade estranha" são o "outro", isto é, Deus ou a natureza com seus deuses e demônios. A inspiração é uma revelação porque é uma manifestação dos poderes divinos. Um nume fala e suplanta o homem. Sagrada ou profana, épica ou lírica, a poesia é um dom, algo exterior que baixa sobre o poeta. A criação poética é um mistério porque consiste num falar dos deuses pela boca humana. Mas esse mistério não provoca nenhum problema, nem contradiz as crenças comumente aceitas. Nada é mais natural que o fato de o sobrenatural se encarnar nos homens e falar sua linguagem.

A partir de Descartes nossa idéia da realidade exterior se transformou radicalmente. O subjetivismo moderno afirma a existência do mundo exterior exclusivamente a partir da consciência. De vez em quando essa consciência postula-se como uma consciência transcendental e outras vezes defronta-se com o solipsismo. A consciência não pode sair de si e fundar o mundo. Entretanto, a natureza nos converteu num nó de objetivos e relações. Deus desapareceu de nossas perspectivas vitais e as noções de objeto, substância e causa entraram em crise. Eis por que onde o idealismo não destruiu a realidade exterior — na esfera da ciência, por exemplo —, converteu-a num objeto, num "campo de experiências", despojando-a assim de seus antigos atributos.

A natureza deixou de ser um todo vivo e animado, uma potência dona de obscuros ou claros desígnios. Contudo, o desaparecimento da antiga idéia do mundo não acarretou a da inspiração. A "voz alheia", a "vontade estranha", continuam sendo um fato que nos desafia. Assim, entre nossa idéia de inspiração e nossa idéia do mundo ergue-se um muro. A inspiração tornou-se um problema para nós. Sua existência nega nossas crenças intelectuais mais arraigadas. Não é, portanto, estranho que ao longo do século XIX tenham sido multiplicadas as tentativas de atenuar ou fazer desaparecer o escândalo de uma noção tendente a devolver à realidade exterior seu antigo poder sagrado.

Um modo de resolver os problemas consiste em negá-los. Se a inspiração é um fato incompatível com nossa idéia do mundo, nada mais fácil que negar sua existência. Desde o século XVI começa-se a conceber a inspiração como uma frase retórica ou uma figura literária. Ninguém fala pela boca do poeta, a não ser sua própria consciência; o verdadeiro poeta não ouve outra voz, nem escreve um ditado; é um homem desperto e senhor de si. A impossibilidade de achar uma resposta que explicasse realmente a criação poética transforma-se insensivelmente numa condenação de ordem moral e estética. Durante toda uma época foram denunciados os extravios a que conduzia a crença na inspiração. Seu verdadeiro nome era preguiça, descuido, amor pela improvisação, facilidade. Delírio e inspiração se transformaram em sinônimos de loucura e enfermidade. O ato poético era trabalho e disciplina; escrever: "lutar contra a corrente". Não é exagero ver nessas idéias uma transferência abusiva de certas noções da moral burguesa para o campo da estética. Um dos maiores méritos do Surrealismo foi ter denunciado a raiz moral dessa estética de comerciantes. Na realidade, a inspiração não tem relação alguma com noções tão mesquinhas como as de facilidade e dificuldade, preguiça e trabalho, descuido e técnica, que

escondem a noção de prêmio e castigo: o "toma lá dá cá" com que a burguesia, segundo Marx, substitui as antigas relações humanas. O valor de uma obra não se mede pelo trabalho que custou a seu autor.

É mister dizer também que a criação poética exige um transtorno total de nossas perspectivas cotidianas: a feliz facilidade da inspiração brota de um abismo. O dizer do poeta se inicia como silêncio, esterilidade e secura. É uma carência e uma sede, antes de ser uma plenitude e um acordo; em seguida, é uma carência ainda maior, pois o poema se desliga do poeta e deixa de lhe pertencer. Antes e depois do poema não há nada nem ninguém em torno; estamos a sós conosco; e mal começamos a escrever, esse "nós", esse eu, também desaparece e se afunda. Debruçado sobre o papel, o poeta cai sobre si mesmo. Assim, a criação poética é irredutível às idéias de ganho e perda, esforço e prêmio. Tudo é proveito na poesia. Tudo é perda. Não obstante, a pressão da moralidade burguesa fez com que os poetas afetassem tapar os ouvidos à antiga voz do nume. O próprio Baudelaire insinua o elogio do trabalho, logo ele que escreveu tanto sobre os páramos da esterilidade e os paraísos do ócio! Mas o desvio dos críticos e dos criadores não cegou o brotar da inspiração. E a voz poética continuou sendo um desafio e um problema.

Uma das características da Idade Moderna consiste na criação de divindades abstratas. Os profetas reprovavam aos judeus suas quedas na idolatria. Poderíamos fazer uma reprovação oposta aos modernos: tudo tende a se desencarnar. Os ídolos modernos não têm corpo nem forma: são idéias, conceitos, forças. O lugar de Deus e da antiga natureza povoada de deuses e demônios está agora ocupado por seres sem rosto: a Raça, a Classe, o

Inconsciente (individual ou coletivo), o Gênio dos povos, a Herança. A inspiração pode ser explicada com facilidade a partir de qualquer uma dessas idéias. O poeta é um médium através do qual se expressam em código o Sexo, o Clima, a História, ou algum outro sucedâneo dos antigos deuses e demônios. Não pretendo negar o valor dessas idéias. São insuficientes, porém; em todas campeia uma limitação que nos permite rechaçá-las em conjunto: seu exclusivismo, sua insistência em explicar o todo pela parte. Ademais, em todas é evidente sua incapacidade de apreender e explicar o fato essencial e decisivo: como são transformadas em palavras essas forças ou realidades determinantes? Como se tornam palavra, ritmo e imagem, a libido, a raça, a classe ou o momento histórico? Para os psicanalistas a criação poética é uma sublimação; então por que em alguns casos essa sublimação se torna poema e em outros não? Freud confessa sua ignorância e fala de uma misteriosa "faculdade artística". É claro que escamoteia o problema, pois limita-se a dar um novo nome a uma realidade enigmática e da qual ignoramos o essencial. Para explicar as diferenças entre as palavras do poeta e as do simples neurótico teríamos de recorrer a uma classificação dos subconscientes: um seria o do comum dos mortais e outro o dos artistas. Isso não é tudo: no pensamento não dirigido — seja no sonho ou na fantasia — o fluir de imagens e palavras não carece de sentido: "Está demonstrado que é inexato que nos entreguemos a um curso de representações carentes de finalidade... Ao cessarem as noções de finalidade que conhecemos, são impostas em seguida outras desconhecidas — inconscientes, como dizemos impropriamente —, as quais mantêm determinada a marcha das representações alheias à nossa vontade. Não se pode elaborar um pensamento

sem noções de finalidade..."[1] Aqui Freud põe o dedo na ferida. A noção de finalidade é indispensável mesmo nos processos inconscientes. Só que, tendo dividido o ser humano em diversas camadas — consciência, subconsciência etc. —, concebe duas finalidades distintas: uma racional, de que nossa vontade participa; outra, alheia a nós, "inconsciente" ou ignorada pelo homem, puramente instintiva. Na realidade, Freud transfere a noção de finalidade à libido e ao instinto, mas omite a explicação fundamental e decisiva: qual é o sentido dessa finalidade instintiva? A finalidade "inconsciente" não é essa finalidade, pois carece de objetivo e de sentido: é um puro desejo, uma mecânica natural. Isso não é tudo. A noção de fim envolve um certo dar-se conta e um conhecimento, por mais obscuro que seja, daquilo que se pretende alcançar. A noção de fim exige a noção de consciência. A psicanálise, em todos os seus ramos, tem sido até agora impotente para responder essas perguntas satisfatoriamente. E também para expô-las corretamente.

Algo semelhante pode ser dito da concepção do poeta como "porta-voz" ou "expressão" da história: de que maneira as "forças históricas" se transformam em imagens e "ditam" suas palavras ao poeta? Ninguém nega a relação que todo viver histórico presume: o homem é um nó de forças interpessoais. A voz do poeta sempre é social e comum, inclusive no caso do maior hermetismo. Porém, como acontece com a psicanálise, não se vê claramente de que maneira essa "marcha da história" ou da "economia", esses "fins históricos" — alheios à vontade humana assim como os "fins" da libido — podem ser realmente fins sem passarem pela consciência. Ademais, ninguém "está na história", como se esta fosse uma "coisa" e nós, perante ela, outra: todos somos história e todos a fazemos. O poema não é o eco da sociedade; ao contrário, ele é ao mesmo tempo sua criatura e seu artesão, conforme ocorre com o restante das atividades humanas. Afinal, nem o Sexo, nem o Inconsciente, nem a História são realidades meramente externas, objetos, poderes ou substâncias que agem sobre nós. O mundo não está fora de nós, nem rigorosamente dentro de nós. Se a inspiração é uma "voz" que o homem ouve em sua própria consciência, não seria melhor interrogar essa consciência, que é a única que escutou essa voz e que constitui seu âmbito próprio?

[1] S. Freud, *A interpretação dos sonhos.*

Para o intelectual — e também para o homem comum — a inspiração é um problema, uma superstição ou um fato que resiste às explicações da ciência moderna. Em qualquer dos casos, podemos dar de ombros e tirar esse assunto de nossa mente, como quem sacode da roupa a poeira do caminho. Em compensação, os poetas devem enfrentá-la e viver o conflito. A história da poesia moderna é a do contínuo dilaceramento do poeta, dividido entre a moderna concepção do mundo e a presença às vezes intolerável da inspiração. Os que primeiro padecem desse conflito são os românticos alemães. Também são os que o enfrentam com maior lucidez e plenitude e os únicos — até o movimento surrealista — que não se limitam a sofrê-lo e tentam transcendê-lo. Descendentes, de um lado, da Ilustração e, de outro, do *Sturm und Drang*, vivem entre a espada do Império napoleônico e a reação da Santa Aliança, perdidos, por assim dizer, num beco sem saída. Neles os opostos lutam sem cessar.

A inspiração, tenazmente mantida por esses poetas e pensadores, é inconciliável com o subjetivismo e idea-

lismo que, de modo não menos encarniçado, o Romantismo prega. A violência dessa disjunção provoca a audácia e a temeridade das tentativas que pretendem resolvê-la. Quando proclama "que destruir o princípio de contradição é talvez a tarefa mais alta da lógica superior", Novalis não se refere, de maneira mais geral, à necessidade de suprimir a dualidade entre sujeito e objeto que tortura o homem moderno, resolvendo assim, de uma vez por todas, o problema da inspiração? Só que a supressão do princípio de contradição — através, por exemplo, de um "regresso à unidade" — pressupõe também a destruição da inspiração, isto é, desse dualismo do poeta que recebe e do poder que dita. Por isso, Novalis afirma que a unidade é rompida tão logo é conquistada. A contradição nasce da identidade, num processo sem fim. O homem é pluralidade e diálogo, concordando e juntando-se consigo mesmo, mas também dividindo-se sem cessar. Nossa voz são muitas vozes. Nossas vozes são uma só voz. O poeta é ao mesmo tempo o objeto e o sujeito da criação poética: é o ouvido que escuta e a mão que escreve o que é ditado por sua própria voz. "Sonhar e não sonhar simultaneamente: operação do gênio." E do mesmo modo: a passividade receptora do poeta exige uma atividade na qual se sustenta essa passividade. Novalis expressa esse paradoxo numa frase memorável: "A atividade é a faculdade de receber." O sonho do poeta exige, numa camada mais profunda, a vigília; e esta, por sua vez, acarreta o abandono ao sonho. Em que consiste então a criação poética? O poeta, diz Novalis, "não faz; o poeta faz com que se possa fazer". A sentença é como um relâmpago e descreve de modo correto o fenômeno. Mas quem é esse "se" que o segundo "faz" pressupõe? A quem o poeta deixa "fazer"? Novalis não diz isso claramente. Em certas ocasiões, quem "faz" é o Espírito, o Povo, a

Idéia, ou qualquer outro poder maior. Em outras é o próprio poeta. É necessário nos determos nessa segunda explicação.

Para os românticos o homem é um ser poético. Na natureza humana há uma espécie de faculdade inata — o poeta, dizia Baudelaire, "nasce com experiência" — que nos leva a poetizar. Essa faculdade é análoga à disposição divinizadora, que nos permite a percepção do sagrado: a faculdade de poetizar é uma categoria *a priori*. A explicação não é diferente da que se une ao "sentimento de dependência" para fundar a divindade na subjetividade do crente. A analogia com o pensamento teológico protestante não é acidental. Nenhum desses poetas separou inteiramente o poético do religioso, e muitas das conversões dos românticos alemães foram conseqüência de sua concepção poética da religião, tanto quanto de sua concepção religiosa da poesia. Em certas ocasiões Novalis afirma que a poesia é algo como a religião em estado agreste e que a religião não é nada mais que poesia prática, poesia vivida e tornada ação. A categoria do poético, portanto, não é nada mais que um dos nomes do sagrado. Não é necessário repetir aqui o que foi dito no capítulo anterior: a diferença real da experiência religiosa não consiste tanto na revelação de nossa condição original quanto na interpretação dessa revelação. No entanto, a operação poética é inseparável da palavra. Poetizar é primordialmente nomear. A palavra distingue a atividade poética de qualquer outra. Poetizar é criar com palavras: fazer poemas. O poético não é algo dado, que se acha no homem desde o nascimento, mas algo que o homem faz e que reciprocamente faz o homem. O poético é uma possibilidade, não uma categoria *a priori* nem uma faculdade inata. É uma possibilidade que nós mesmos

criamos em nós. Ao nomear, ao criar com palavras, criamos aquilo que nomeamos e que anteriormente não existia senão como ameaça, vazio e caos. Quando o poeta afirma que ignora "o que vai escrever", quer dizer que ainda não sabe o que seu poema vai dizer e que, até que seja nomeado, é apenas apresentado sob a forma de silêncio ininteligível. Leitor e poeta se criam ao criarem esse poema que só existe por eles e para que eles existam ralmente. Daí não existirem estados poéticos, como não há palavras poéticas. O traço próprio da poesia consiste no fato de ela ser uma criação contínua e desse modo nos realmente. Daí não existirem estados poéticos, como não sas mais extremas possibilidades.

Nem a angústia, nem a exaltação amorosa, nem a alegria ou o entusiasmo são estados poéticos em si, porque não existe o poético em si. São situações que, por seu próprio caráter extremo, fazem com que o mundo inteiro e tudo o que nos cerca, inclusive a linguagem morta de todo dia, desmoronem. Só nos resta então o silêncio ou a imagem. E essa imagem é uma criação, algo que não estava no sentimento original, algo que nós criamos para nomear o que não tem nome e dizer o que é indizível. Por isso, todo poema vive às expensas de seu criador. Uma vez escrito o poema, aquilo que existia antes do poema e que causou a criação — esse algo indizível: amor, alegria, angústia, aborrecimento, nostalgia de outro estado, solidão, ira — tornou-se imagem: foi nomeado e é poema, palavra transparente. Depois da criação, o poeta fica sozinho; são outros, os leitores, que agora vão se criar a si mesmos ao recriarem o poema. Repete-se a experiência, mas ao contrário: a imagem se abre diante do leitor e lhe mostra seu abismo translúcido. O leitor se debruça e despenca. E ao cair — ou ao ascender, ao penetrar nas

salas da imagem e se abandonar ao fluir do poema — desprende-se de si para penetrar em "outro si mesmo" até então desconhecido ou ignorado. O leitor, como o poeta, torna-se imagem: algo que se projeta e se desgarra de si e vai ao encontro do inominado. Em ambos os casos o poético não é algo que está fora, no poema, nem dentro, em nós, mas algo que fazemos e que nos faz. Poderíamos, pois, modificar a sentença de Novalis: o poema não faz; o poema faz com que se possa fazer. E quem faz é o homem, o criador. O poético não está no homem como algo dado, nem o poetizar consiste em tirar o poético de nós, como se fosse "algo" que "alguém" depositou em nosso interior ou com o qual nascemos. A consciência do poeta não é uma caverna onde jaz o poético como um tesouro escondido. Diante do futuro poema o poeta está nu e pobre de palavras. Antes da criação, o poeta como tal não existe. Nem depois. É poeta graças ao poema. O poeta é uma criação do poema tanto quanto este daquele.

O conflito se prolonga ao longo do século XIX. Prolonga-se, agrava-se e ao mesmo tempo se esconde e se confunde. A contradição é mais aguda e maior a consciência do dilaceramento: menor a lucidez para enfrentá-la e a valentia para resolvê-la. Vítimas, testemunhas e cúmplices da inspiração, nenhum dos grandes poetas do século XIX possui a clareza de Novalis. Todos se debatem numa contradição sem saída. Renunciar à inspiração era renunciar à própria poesia, isto é, ao único fato que justificava a presença deles sobre a terra; para eles, afirmar a sua existência era um ato incompatível com a idéia que tinham de si e do mundo. Eis por que, com freqüência, esses poetas rechaçam e condenam o mundo. Sem dúvida, sob um ponto de vista moral, os ataques de Baudelaire, o desdém de Mallarmé, as críticas de Poe pos-

suem total justificação: o mundo que lhes tocou viver era abominável. (Sabemos bem disso, porque aqueles tempos são a origem imediata do horror sem paralelo de nossa época.) Não basta, porém, negar ou condenar o mundo; ninguém pode fugir de seu mundo, e essa negação e condenação são também maneiras de vivê-lo sem transcendê-lo, isto é, de suportá-lo passivamente. Nada é mais penetrante, nada é mais esclarecedor dos mistérios da operação poética, seus páramos e seus paraísos, que as descrições de Baudelaire, Coleridge ou Mallarmé. E ao mesmo tempo, nada é menos claro que as explicações e hipóteses com que pretendem conciliar a noção de inspiração com a idéia moderna do mundo. Leia-se qualquer dos textos capitais da poética moderna (a *Filosofia da composição* de Poe, por exemplo), para comprovar sua desconcertante e contraditória lucidez e cegueira. O contraste com os textos antigos é revelador. Para os poetas do passado a inspiração era algo natural, precisamente porque o sobrenatural fazia parte de seu mundo.

Um espírito tão seguro de si como Dante relata com ingenuidade e simplicidade que no sonho o Amor lhe dita e inspira seus poemas, e acrescenta que essa revelação sobrevém em certas horas e dentro de circunstâncias que tornam inequívoca e absolutamente certa a intervenção de poderes superiores: "Ao dizer essas palavras meu sonho desapareceu e se interrompeu. E depois, ao voltar a essa Visão, descobri que havia experimentado a nona hora do dia: eis por que, antes de deixar meus aposentos, resolvi compor essa balada com a qual cumpriria o mandato de meu Senhor (o Amor); então fiz a balada que começa assim..."[1] O valor do número nove possui para

[1] *Vita nuova*, XII.

Dante um valor análogo ao do número sete para Nerval.[1] Mas para o primeiro a repetição do nove tem um sentido claro, embora misterioso e sagrado, que não faz outra coisa senão iluminar com uma luz mais pura o caráter excepcional de seu amor e a significação salvífica de Beatriz; para Nerval trata-se de um número ambíguo, ora funesto, ora benéfico, e sobre cujo verdadeiro sentido é impossível decidir. Dante aceita a revelação e a utiliza para descobrir os arcanos do céu e do inferno; Nerval fica fascinado e não tem tanta pretensão de comunicar suas visões, mas principalmente de saber o que é de fato a revelação: "Resolvi fixar meu sonho e descobrir seu segredo. Por que não, disse a mim mesmo, forçar enfim essas portas místicas, armado com toda minha vontade de dominar minhas sensações ao invés de suportá-las? Não é possível vencer essa quimera atraente e temível, impor uma regra aos espíritos que burlam nossa razão?" Para Dante a inspiração é um mistério sobrenatural que o poeta aceita com recolhimento, humildade e veneração. Para Nerval é uma catástrofe e um mistério que nos provoca e desafia. Um mistério que tem de ser desvendado. A passagem entre "mistério a decifrar" e "problema a resolver" é insensível e será feita pelos sucessores de Nerval.

A necessidade de refletir e se debruçar sobre a criação poética para arrancar-lhe o segredo só pode ser explicada como uma conseqüência da Idade Moderna. Ou melhor,

[1] Dante assinala que na idade de nove anos encontrou sua amada; que depois de outros nove anos, precisamente às nove horas, torna a vê-la; é que as visões ocorrem às nove horas da manhã ou da noite; Beatriz morre no ano noventa do século XIII, isto é, um ano que é nove vezes o número dez, cifra santa. Nerval, em diversas passagens de *Aurélia*, ressalta a importância do sete em sua vida.

nessa atitude consiste a modernidade. E a mágoa dos poetas reside em sua incapacidade de explicar, como homens modernos e dentro de nossa concepção do mundo, esse estranho fenômeno que parece nos negar e negar os fundamentos da Idade Moderna: aí, no seio da consciência, no eu, pilar do mundo, única rocha que não se desagrega, surge de repente um elemento alheio que destrói a identidade da consciência. Seria necessário que nossa concepção do mundo oscilasse, isto é, que a Idade Moderna entrasse em crise, para que se pudesse suscitar de modo cabal o problema da inspiração. Na história da poesia esse momento se chama Surrealismo.

O Surrealismo se apresenta como uma tentativa radical de suprimir o duelo entre sujeito e objeto, forma que assume para nós aquilo que chamamos de realidade. Para os antigos o mundo existia com a mesma plenitude que a consciência, e suas relações eram claras e naturais. Para nós sua existência toma a forma de disputa encarniçada: de um lado, o mundo se evapora e se transforma em imagem da consciência; de outro, a consciência é um reflexo do mundo. A empresa surrealista é um ataque contra o mundo moderno porque pretende suprimir a luta entre sujeito e objeto. Herdeiro do Romantismo, propõe-se a levar a cabo a tarefa que Novalis atribuía à "lógica superior": destruir a "velha antinomia" que nos dilacera. Os românticos negam a realidade — invólucro fantasmagórico de um mundo ontem cheio de vida — em proveito do sujeito. O Surrealismo investe também contra o objeto. O mesmo ácido que dissolve o objeto desagrega o sujeito. Não existe eu, não existe criador, mas uma espécie de força poética que sopra onde quer e produz imagens gratuitas e inexplicáveis.

Todos nós podemos fazer poesia porque o ato poético é, por natureza, involuntário e se produz sempre como ne-

gação do sujeito. A missão do poeta consiste em atrair essa força poética e se converter em cabo de alta-tensão que permita a descarga de imagens. Sujeito e objeto se dissolvem em benefício da inspiração. O "objeto surrealista" se volatiliza: é uma cama que é um oceano que é uma cova que é uma ratoeira que é um espelho que é a boca de Kali. O sujeito desaparece também: o poeta se transforma em poema, lugar de encontro entre duas palavras ou duas realidades. Desse modo o Surrealismo pretende romper, em seus dois termos, a contradição e o solipsismo. Decidido a cortar pela raiz, fecha todas as saídas: nem mundo nem consciência. Tampouco consciência do mundo ou mundo na consciência. Não há escapatória, exceto o vôo pelo teto: a imaginação. A inspiração se manifesta ou se atualiza em imagens. Pela inspiração, imaginamos. E ao imaginar, dissolvemos sujeito e objeto, dissolvemo-nos a nós mesmos e suprimimos a contradição.

Ao contrário dos poetas anteriores, que se limitam a sofrê-la, o Surrealismo maneja a inspiração como uma arma. Assim, transforma-a em idéia e teoria. O Surrealismo não é uma poesia mas uma poética, mais ainda, e sobretudo, uma visão do mundo. Revelação exterior, a inspiração rompe o dédalo subjetivista: é algo que nos ataca, mal a consciência vacila, algo que irrompe por uma porta que se abre somente quando são fechadas as portas da vigília. Revelação interior, faz titubear nossa crença na unidade e identidade dessa mesma consciência: não há eu e dentro de cada um de nós lutam várias vozes. A idéia surrealista da inspiração se apresenta como uma destruição de nossa visão do mundo, já que denuncia como meros fantasmas os dois termos que a constituem. Postula ao mesmo tempo uma nova visão do mundo, na qual a inspiração ocupa precisamente o lugar central. A visão

surrealista do mundo se baseia na atividade conjuntamente dissociadora e recriadora da inspiração. O Surrealismo se propõe a fazer um mundo poético, fundar uma sociedade na qual o lugar central de Deus ou da razão seja ocupado pela inspiração. Desse modo, a verdadeira originalidade do Surrealismo consiste não somente em ter feito da inspiração uma idéia, mas sobretudo uma *idéia do mundo*. Graças a essa transmutação, a inspiração deixa de ser um mistério indecifrável, uma superstição vã ou uma anomalia, e se torna uma idéia que não está em contradição com nossas concepções fundamentais. Não queremos dizer com isso que a inspiração tenha mudado de natureza, mas que pela primeira vez nossa idéia da inspiração não se choca com o resto de nossas crenças.

Todos os grandes poetas anteriores ao Surrealismo tinham se debruçado sobre a inspiração, pretendendo arrancar-lhe o segredo — e esse traço os distingue dos poetas barrocos, renascentistas e medievais —, mas nenhum deles pôde inserir inteiramente a inspiração na imagem que o homem moderno faz de si e do mundo. Em todos havia resíduos das idades anteriores. E mais: para eles a inspiração era regresso ao passado: tornar-se medieval, grego, selvagem. O goticismo dos românticos, o arcaísmo geral da poesia moderna e, enfim, a figura do poeta como um desterrado no seio da cidade provêm dessa impossibilidade de aclimatar a inspiração. O Surrealismo faz cessar a oposição e o desterro ao definir a inspiração como uma idéia do mundo, sem postular sua dependência de um fator externo: Deus, Natureza, História, Raça, etc. A inspiração é algo que se processa no homem, se confunde com seu próprio ser e só pode ser explicado pelo homem. Tal é o ponto de partida do *Primeiro manifesto*. E nisso se fixa a originalidade, pouco assinalada até agora, da atitude de Breton e seus amigos.

Durante o "período de investigação" do movimento — época do automatismo, da auto-hipnose, dos sonhos provocados e dos jogos coletivos — os poetas adotam uma atitude dupla ante a inspiração: padecem dela, mas observam-na também. Os mais corajosos não vacilam em romper as amarras para procurá-la nas paragens de onde poucos voltam. A atividade surrealista denunciou a penúria de muitas de nossas concepções — especialmente aquela que vê em toda obra humana um fruto da "vontade" — e mostrou a freqüência suspeita com que as "distrações", as "casualidades" e os "descuidos" intervêm nas grandes descobertas. Com uma fascinação que não exclui a lucidez, Breton tratou de desentranhar o misterioso mecanismo do que chama de "acaso objetivo", lugar de encontro entre o homem e o "outro", campo de eleição da "outridade". Mulher, imagem, lei matemática ou biológica, todas essas Américas brotam na metade do oceano, quando buscamos outra coisa ou quando cessamos de procurar. Como e por que acontecem esses encontros? Sabemos que há um campo magnético, um ponto de intersecção, e isso é tudo. Sabemos que a "outra voz" sai pelos orifícios esquecidos pela vigilância da atenção; de onde, porém, ela vem e por que nos deixa de maneira tão repentina como chegou? Apesar do trabalho experimental do Surrealismo, Breton confessa que "continuamos tão pouco informados quanto antes sobre a origem dessa voz". Digamos de passagem que sabemos algo: cada vez que ouvimos a "voz", cada vez que o encontro inesperado acontece, parece que ouvimos nós mesmos e vemos o que já tínhamos visto. Parece que regressamos, voltamos a ouvir, recordamos. Sob pena de voltar a essa sensação do já sabido, do já ouvido e já conhecido que nos causa a irrupção da "outridade", sublinhemos que a confissão de Breton é a mais preciosa de todas: revela a resistência

íntima do autor de *Nadja* à interpretação puramente psicológica da inspiração. E isso nos leva a tratar de modo mais concreto o tema da idéia da inspiração dos surrealistas.

Desde o Romantismo, o eu do poeta cresceu na proporção direta do estreitamento do mundo poético. O poeta se sentia dono de seu poema com a mesma naturalidade — e com a mesma ausência de legalidade — que o proprietário dos produtos do seu solo ou de sua fábrica. Em resposta ao individualismo e ao racionalismo que os precedem, os surrealistas acentuam o caráter inconsciente, involuntário e coletivo de toda criação. Inspiração e ditado do inconsciente tornam-se sinônimos: aquilo que é propriamente poético reside nos elementos inconscientes que, sem que o poeta queira, se revelam em seu poema. A poesia é pensamento não-dirigido. Para romper o dualismo de sujeito e objeto, Breton recorre a Freud: o poético é revelação do inconsciente e, por conseguinte, jamais é deliberado. Contudo, o problema que Breton levanta é um falso problema, conforme Novalis já tinha visto: abandonar-se ao murmúrio do inconsciente exige um ato voluntário; a passividade contém uma atividade sobre a qual a primeira se apóia. Não me parece abuso decompor a palavra pré-meditação a fim de mostrar que se trata de ato anterior a toda meditação na qual intervém algo que também poderíamos chamar de pré-reflexão. A crítica de Heidegger ao maquinal e irreflexivo "ocupar-se de coisas úteis" — em que a referência última, a pré-ocupação radical do homem, ou seja, a morte, não desaparece e disfarçadamente continua sendo o fundamento de toda ocupação — é perfeitamente aplicável à doutrina surrealista da inspiração. As revelações do inconsciente pressupõem um tipo de consciência dessas revelações. Apenas por um ato livre e voluntário essas

revelações vêm à luz, do mesmo modo que a censura do ego contém um saber prévio do que vai ser censurado. Ao reprimir certos desejos ou impulsos, o fazemos através de uma vontade que se mascara e se disfarça, e por isso a tornamos "inconsciente", para que não nos comprometa. No momento da libertação desse "inconsciente", a operação se repete, só que ao inverso: a vontade volta a intervir e a escolher, agora oculta sob a máscara da passividade. Em ambos os casos a consciência intervém; em ambos há uma decisão, quer para tornar inconsciente aquilo que nos fere, quer para trazê-lo à luz. Essa decisão não vem de uma faculdade separada, vontade ou razão; pelo contrário, é a própria totalidade do ser que nela se expressa. A pré-meditação é o traço determinante do ato de criar e aquilo que o torna possível. Sem pré-meditação não há inspiração ou revelação da "outridade". Contudo, pré-meditação é anterior à vontade, ao querer ou a qualquer outra inclinação, consciente ou inconsciente, do espírito. Pois todo querer ou desejar, como mostrou Heidegger, tem sua raiz e fundamento no próprio ser do homem, que já é desde o nascimento um querer ser, uma avidez permanente de ser, um contínuo pré-ser-se. Assim, não é no inconsciente nem na consciência, entendidos como "partes" ou "compostos" do homem, nem tampouco no impulso, na passividade ou no estar alerta, que podemos achar a fonte da inspiração, porque todos eles estão fundados no ser do homem.

Breton sempre teve presente a insuficiência da explicação psicológica e, mesmo em seus momentos de maior adesão às idéias de Freud, fez questão de reiterar que a inspiração era um fenômeno inexplicável para a psicanálise. A dúvida sobre as possibilidades de uma compreensão real que a psicologia oferece levou-o a se aventurar em hipóteses ocultistas. No entanto, o ocul-

tismo só pode nos auxiliar na medida em que deixar de sê-lo, isto é, quando se torna revelação e nos mostra aquilo que oculta. Se a inspiração é um mistério, as explicações ocultistas a tornam duplamente misteriosa. O ocultismo pretende, exatamente como a inspiração, ser uma revelação da "outridade"; por conseguinte, é incompetente para explicá-la, exceto por analogia. Se nos interessa saber o que é a inspiração não basta dizer que é algo como a revelação que os ocultistas proclamam, já que tampouco sabemos em que consiste essa revelação. Também não deixa de ser reveladora a insistência com que Breton recorre à possibilidade de uma explicação oculta ou sobrenatural. Essa insistência denuncia sua crescente insatisfação diante da explicação psicológica, tanto quanto a persistência do fenômeno da "outridade". Assim, não é tanto a idéia da inspiração que é válida em Breton quanto o fato de ter feito da inspiração uma idéia do mundo. Embora não acerte ao nos fornecer uma descrição do fenômeno, tampouco o oculta nem o reduz a um mero mecanismo psicológico. Porque mantém em suspenso a "outridade", a doutrina surrealista não finda numa sumária, e no final das contas superficial, afirmação psicológica; pelo contrário, abre-se numa interrogação. O Surrealismo não só aclimatou a inspiração entre nós como idéia do mundo, como também, através da mesma e confessada insuficiência da explicação psicológica adotada, tornou visível o centro do problema: a "outridade". Nela, e não na ausência de pré-meditação, radica-se talvez a resposta.

As dificuldades experimentadas por espíritos como Novalis e Breton residem talvez em sua concepção do homem como algo dado, isto é, como dono de uma na-

tureza: a criação poética é uma operação durante a qual o poeta tira ou extrai de seu íntimo certas palavras. Ou, utilizando a hipótese contrária, do fundo do poeta, em momentos privilegiados, brotam as palavras. No entanto, não existe tal fundo; o homem não é uma coisa, e menos ainda uma coisa estática, imóvel, em cujas profundidades jazem estrelas e serpentes, jóias e animais viscosos. Flecha esticada, sempre rasgando o ar, sempre adiante de si, precipitando-se mais além de si mesmo, disparado, exalado, o homem avança sem cessar e cai, e a cada passo é *outro* e ele mesmo. A "outridade" está no próprio homem. A partir dessa perspectiva de morte e ressurreição incessante, de unidade que resulta em "outridade" para se recompor numa nova unidade, talvez seja possível penetrar no enigma da "outra voz".

Eis o poeta diante do papel. É indiferente que tenha plano ou não, que tenha meditado longamente sobre o que vai escrever ou que sua consciência esteja tão vazia e em branco como o papel imaculado que ora o atrai ora o repele. O ato de escrever encerra, como primeiro movimento, um desligar-se do mundo, algo como lançar-se no vazio. O poeta já está sozinho. Tudo que um momento antes era seu mundo cotidiano, suas preocupações habituais, desaparece. Se o poeta quer realmente escrever e não apenas cumprir uma vaga cerimônia literária, seu ato leva-o a se desligar do mundo e a pô-lo inteiro — sem exclusão de si mesmo — em interdição. Podem surgir então duas possibilidades: tudo se evapora e se desvanece, perde peso, flutua e acaba se dissolvendo; ou melhor, tudo se fecha e se torna agressivamente objeto sem sentido, matéria inapreensível e impenetrável à luz da significação. O mundo se abre: é um abismo, um imenso bocejo; o mundo — a mesa, a parede,

o vaso, os rostos lembrados — se fecha e se transforma num muro sem frestas. Em ambos os casos o poeta fica só, sem mundo onde se apoiar. É a hora de criar de novo o mundo e voltar a nomear com palavras esse ameaçador vazio exterior: mesa, árvore, lábios, astros, nada. Mas as palavras também se evaporaram, também fugiram. Rodeia-nos o silêncio anterior à palavra. Ou a outra face do silêncio: o murmúrio insensato e intraduzível, *the sound and the fury*, a algaravia, o ruído que nada diz, que diz apenas: nada. Ao ficar sem mundo, o poeta ficou sem palavras. Talvez, nesse instante, retroceda e dê marcha à ré: quer se lembrar da linguagem, tirar de seu íntimo tudo aquilo que aprendeu, aquelas palavras bonitas com as quais, um pouco antes, a passagem no mundo era aberta e que eram como chaves que lhe abriam todas as portas. Mas já não há volta, já não há interior. O poeta lançado para a frente, tenso e atento, está literalmente fora de si. E como ele, as palavras estão mais além, sempre mais além, desfeitas mal são roçadas. Lançado fora de si, nunca poderá ser uno com as palavras, uno com o mundo, uno consigo mesmo. *Sempre está mais além.* As palavras não estão em parte alguma, não são algo dado, que nos espera. É necessário criá-las, é necessário inventá-las, assim como nos criamos a cada dia e a cada dia criamos o mundo. Como inventar as palavras? Nada sai de nada. Inclusive se o poeta pudesse criar do nada, que sentido teria dizer: "inventar uma linguagem"? A linguagem é, por natureza, diálogo. A linguagem é social e sempre envolve pelo menos duas pessoas: quem fala e quem ouve. Desse modo, a palavra que o poeta inventa — esta que, num instante que são todos os instantes, tinha se evaporado ou tinha se convertido em objeto impenetrável — é a de todos os dias.

O poeta não a tira de si. Muito menos ela lhe vem do exterior. Não existe interior nem exterior, assim como não há um mundo diante de nós: desde que somos, somos o mundo e o mundo é um dos constituintes de nosso ser. O mesmo ocorre com as palavras: não estão nem dentro nem fora, mas são nós mesmos, fazem parte de nosso ser. São nosso próprio ser. E por fazerem parte de nós, são alheias, são dos outros: são uma das formas de nossa "outridade" constitutiva. Quando o poeta sente-se desligado do mundo e de tudo, até a própria linguagem foge dele e se desfaz, ele próprio foge e se aniquila. E no segundo momento, quando decide fazer frente ao silêncio ou ao caos ruidoso e ensurdecedor, e balbucia e tenta inventar uma linguagem, é ele mesmo que se inventa e dá o salto mortal e renasce e é outro. Para ser ele mesmo deve ser outro. E a mesma coisa acontece com sua linguagem: é sua porque é dos outros. Para torná-la realmente sua, recorre à imagem, ao adjetivo, ao ritmo, isto é, a tudo aquilo que a faz diferente. Assim, suas palavras são e não são suas. O poeta não escuta uma voz estranha; sua palavra e sua voz é que são estranhas: são as vozes do mundo, às quais ele dá um novo sentido. E não apenas suas palavras e sua voz são estranhas; ele mesmo, todo seu ser, é algo constantemente alheio, algo que está sempre sendo outro. A palavra poética é a revelação de nossa condição original porque por ela o homem, na realidade, se nomeia outro, e assim ele é ao mesmo tempo este e aquele, ele mesmo e o outro.

O poema faz transparecer nossa condição porque em seu seio a palavra se torna algo exclusivo do poeta, sem por isso deixar de ser do mundo, isto é, sem deixar de ser palavra. Daí a palavra poética ser pessoal e instantânea — cifra do instante da criação — tanto quanto his-

tórica. Por ser cifra instantânea e pessoal, todos os poemas dizem a mesma coisa. Revelam um ato que se repete sem cessar: o da incessante destruição e criação do homem, sua linguagem e seu mundo, o da permanente "outridade" que consiste em ser homem. Mas também, por ser histórica, por ser palavra em comum, cada poema diz algo distinto e único: San Juan não diz a mesma coisa que Homero e Racine; cada um se refere a seu mundo, cada um recria seu mundo.

A inspiração é uma manifestação da "outridade" constitutiva do homem. Não está dentro, em nosso interior, nem atrás, como algo que surgisse subitamente do limo do passado; está, por assim dizer, adiante: é algo (ou melhor: alguém) que nos convida a sermos nós mesmos. E esse alguém é nosso próprio ser. Na verdade, a inspiração não está em parte alguma, ela simplesmente *não está*, nem é algo: é uma aspiração, um ir, um movimento para a frente: para aquilo que nós mesmos somos. Desse modo, a criação poética é exercício de nossa liberdade, de nossa decisão de ser. Essa liberdade, conforme já foi dito muitas vezes, é o ato pelo qual vamos mais além de nós mesmos, para sermos mais plenamente. Liberdade e transcendência são expressões, movimentos da temporalidade. A inspiração, a "outra voz", a "outridade" são, na sua essência, a temporalidade brotando, manifestando-se sem cessar. Inspiração, "outridade", liberdade e temporalidade são transcendência. Mas são transcendência, movimento do ser para o quê? Para nós mesmos. Quando Baudelaire sustenta que a mais "elevada e filosófica de nossas faculdades é a imaginação", afirma uma verdade que, em outras palavras, pode ser expressa assim: pela imaginação — isto é, por nossa capacidade, inerente à nossa temporalidade essencial, de

transformar em imagens a contínua avidez de encarnar típica dessa temporalidade — podemos sair de nós mesmos, *ir mais além de nós mesmos ao encontro de nós.* Em seu primeiro movimento, a inspiração é aquilo através de que deixamos de ser nós mesmos; em seu segundo movimento, esse sair de nós é sermos mais totalmente. A verdade dos mitos e das imagens poéticas — tão patentemente mentirosos — reside nessa dialética de saída e regresso, de "outridade" e unidade.

O homem imanta o mundo. Por ele e para ele, todos os seres e objetos que o rodeiam se impregnam de sentido: têm um nome. Tudo aponta para o homem. Mas para onde aponta o homem? Ele não o sabe ao certo. Quer ser outro, seu ser o conduz sempre mais adiante de si. E o homem perde o pé a cada instante, a cada passo despenca e tropeça nesse outro que ele imagina ser e que lhe escapa das mãos. Empédocles afirmava que tinha sido homem e mulher, rocha e "no Salgado, peixe mudo". Não é o único. Todos os dias ouvimos frases assim: quando fulano se exalta fica "irreconhecível", "vira outra pessoa". Nosso nome sustém também um estranho, de quem nada sabemos exceto que ele é nós. O homem é temporalidade e mudança, e a "outridade" constitui sua própria maneira de ser. O homem se realiza ou se completa quando se torna outro. Ao se tornar outro, se recupera, reconquista seu ser original, anterior à queda ou ao despencar no mundo, anterior à cisão em eu e "outro".

O traço distintivo do homem não consiste tanto em ser um ente de palavras quanto na sua possibilidade de ser "outro". E porque pode ser outro é um ente de palavras. Elas são um dos meios que ele tem para se tornar outro. Só que essa possibilidade poética só se realiza se damos o salto mortal, isto é, se efetivamente saímos de

nós e nos entregamos e nos perdemos no "outro". Aí, em pleno salto, o homem, suspenso no abismo, entre o isto e o aquilo, por um instante fulgurante é isto e aquilo, o que foi e o que será, vida e morte, num ser-se que é um ser total, uma plenitude presente. O homem já é tudo o que deseja ser: rocha, mulher, ave, os outros homens e os outros seres. É imagem, núpcias dos contrários, poema dizendo-se a si mesmo. É, enfim, a imagem do homem encarnando no homem.

A voz poética, a "outra voz", é minha voz. O ser do homem já contém esse outro ser que deseja ser. "A amada" — disse Machado — "é una com o amante, não no final do processo erótico, *mas em seu princípio.*" A amada já está em nosso ser, como desejo e "outridade". Ser é erotismo. A inspiração é essa voz estranha que arranca o homem de si mesmo para ser tudo o que é, tudo o que deseja: outro corpo, outro ser. A voz do desejo é a própria voz do ser, porque o ser não é outra coisa senão o desejo de ser. Mais além, fora de mim, na espessura verde e ouro, entre ramos trêmulos, canta o desconhecido. Chama por mim. Mas o desconhecido é profundo *e por isso sabemos, com um saber de lembrança, o lugar de onde veio e aonde vai a voz poética.* Eu já estive aqui. O chão natal ainda guarda as marcas de meus pés. O mar me conhece. Este astro ardeu um dia à minha direita. Conheço teus olhos, o peso de tuas tranças, a temperatura de tuas faces, os caminhos que conduzem a teu silêncio. Teus pensamentos são transparentes. Neles vejo minha imagem confundida com a tua mil vezes até chegar à incandescência. Por ti sou uma imagem, por ti sou outro, por ti sou. Todos os homens são este homem que é outro e eu mesmo. Eu sou tu. E também ele é nós e vós e isto e aquilo. Os pronomes de nossas linguagens são modulações, inflexões de outro pronome secreto, indizível, que a todos sustém, origem da linguagem, fim e limite do poema. Os idiomas são metáforas desse pronome original que sou eu e os outros, minha voz e a outra voz, todos os homens e cada um. A inspiração é lançar-se para ser, mas também e sobretudo é recordar e voltar a ser. *Voltar ao Ser.*

A CONSAGRAÇÃO DO INSTANTE

Em páginas anteriores procurou-se distinguir o ato poético de outras experiências limítrofes. Agora faz-se necessário mostrar como esse ato irredutível se insere no mundo. Embora a poesia não seja religião, nem magia, nem pensamento, para se realizar como poema apóia-se em algo alheio a si mesma. Alheio, mas sem o qual não poderia se encarnar. O poema é poesia e, além disso, outras coisas. E esse além disso não é algo postiço ou acrescentado, mas um constituinte de seu ser. Um poema puro seria aquele em que as palavras abandonassem seus significados particulares e suas referências a isto ou aquilo, para significar apenas o ato de poetizar — exigência que acarretaria seu desaparecimento, pois as palavras não são outra coisa senão significados disto e daquilo, ou seja, de objetos relativos e históricos. Um poema puro não poderia ser composto de palavras e seria literalmente indizível. Ao mesmo tempo, um poema que não lutasse contra a natureza das palavras, obrigando-as a ir mais além de si mesmas e de seus significados relativos, um poema que não tentasse fazê-las dizer o indizível, permaneceria simples manipulação verbal. O que caracteriza o poema é sua necessária dependência da palavra tanto como sua luta por transcendê-la. Essa circunstância permite uma indagação sobre sua natureza como algo único e irredutível e, simultaneamente, considerá-lo como uma expressão social inseparável de outras manifestações históricas. O poema, ser de palavras, vai mais além das palavras e a história não esgota o senti-

do do poema; mas o poema não teria sentido — nem sequer existência — sem a história, sem a comunidade que o alimenta e à qual alimenta.

As palavras do poeta, justamente por serem palavras, são suas e alheias. Por um lado, são históricas: pertencem a um povo e a um momento da fala desse povo: são algo datável. Por outro lado, são anteriores a toda data: são um começo absoluto. Sem o conjunto de circunstâncias que chamamos de Grécia não existiriam nem a Ilíada nem a Odisséia; no entanto, sem esses poemas tampouco teria existido a realidade histórica que foi a Grécia. O poema é um tecido de palavras perfeitamente datáveis a um ato anterior a todas as datas: o ato original com que principia toda história social ou individual; expressão de uma sociedade e simultaneamente fundamento dessa sociedade, condição de sua existência. Sem palavra comum não há poema; sem palavra poética tampouco há sociedade, Estado, Igreja ou comunidade alguma. A palavra poética é histórica em dois sentidos complementares, inseparáveis e contraditórios: no sentido de constituir um produto social e no de ser uma condição prévia à existência de toda sociedade.

A linguagem que alimenta o poema não é, afinal de contas, senão história, nome disto ou daquilo, referência e significação que alude a um mundo histórico fechado e cujo sentido se esgota com o de seu personagem central: um homem ou um grupo de homens. Ao mesmo tempo, todo esse conjunto de palavras, objetos, circunstâncias e homens que constituem uma história, parte de um princípio, isto é, de uma palavra que o funda e que lhe outorga sentido. Esse princípio não é histórico nem é algo que pertença ao passado, e sim algo que está

sempre presente e disposto a se encarnar. O que Homero nos conta não é um passado datável e, a rigor, sequer é um passado; é uma categoria temporal que flutua, por assim dizer, sobre o tempo, sempre com avidez de presente. É algo que volta a acontecer tão logo os lábios de alguém pronunciam os velhos hexâmetros, algo que está sempre começando e que não cessa de se manifestar. A história é o lugar de encarnação da palavra poética.

O poema é mediação entre uma experiência original e um conjunto de atos e experiências posteriores, que só adquirem coerência e sentido com referência a essa primeira experiência que o poema consagra. E isso é aplicável tanto ao poema épico quanto ao lírico e dramático. Em todos eles o tempo cronológico — a palavra comum, a circunstância social ou individual — sofre uma transformação decisiva: cessa de fluir, deixa de ser sucessão, instante que vem depois e antes de outros idênticos e se converte em começo de outra coisa. O poema traça uma linha divisória que separa o instante privilegiado da corrente temporal. Nesse aqui e nesse agora principia algo: um amor, um ato heróico, uma visão da divindade, um assombro momentâneo diante daquela árvore ou diante da fronte de Diana, lisa como uma muralha polida. Esse instante é ungido com uma luz especial: foi consagrado pela poesia, no melhor sentido da palavra consagração. Ao contrário do que ocorre com os axiomas dos matemáticos, as verdades dos físicos ou as idéias dos filósofos, o poema não abstrai a experiência: esse tempo está vivo, é um instante pleno de toda a sua particularidade irredutível, e é perpetuamente suscetível de se repetir em outro instante, de se reengendrar e iluminar com sua luz novos instantes, novas experiências. Os amores de Safo, a própria Safo, são irrepetíveis e pertencem à história; mas seu

poema está vivo, é um fragmento temporal que, graças ao ritmo, pode se reencarnar indefinidamente. Faço mal em chamá-lo de fragmento, pois é um mundo completo em si mesmo, tempo único, arquetípico, que já não é passado nem futuro, mas presente. E essa virtude de ser para sempre presente, por cuja obra o poeta escapa à sucessão e à história, liga-o mais inexoravelmente à história. Se é presente, só existe nesse aqui e agora de sua presença entre os homens. Para ser presente o poema necessita se fazer presente entre os homens, encarnar na história. Como toda criação humana, o poema é um produto histórico, filho de um tempo e de um lugar; mas também é algo que transcende o histórico e se situa num tempo anterior a toda história, no princípio do princípio. Antes da história, mas não fora dela. Antes, por ser realidade arquetípica, impossível de datar, começo absoluto, tempo total e auto-suficiente. Dentro da história — e ainda mais: história — porque só vive encarnado, reengendrando-se, repetindo-se no instante de comunhão poética. Sem a história — sem os homens, que são a origem, a substância e o fim da história — o poema não poderia nascer nem encarnar; e sem o poema tampouco haveria história, porque não haveria origem nem começo.

Podemos concluir que o poema é histórico de duas maneiras: a primeira, como produto social; a segunda, como criação que transcende o histórico, mas que, para ser efetivamente, precisa se encarnar de novo na história e se repetir entre os homens. E essa segunda maneira ocorre-lhe por ser uma categoria temporal especial: um tempo que é sempre presente, um presente potencial, que não pode realmente se realizar a não ser se fazendo presente de uma maneira concreta num aqui e num agora determinados. O poema é tempo arquetípico; e por sê-lo, é tempo que se encarna na experiência concreta de um povo, um

grupo ou uma seita. Essa possibilidade de se encarnar entre os homens torna-o manancial, fonte: o poema dá de beber a água de um perpétuo presente que é também o mais remoto passado e o futuro mais imediato. O segundo modo de ser histórico do poema, portanto, é polêmico e contraditório: aquilo que o torna único e o separa do resto das obras humanas é o seu transmutar o tempo sem abstraí-lo; e essa mesma operação leva-o, para se cumprir plenamente, a regressar ao tempo.

Vistas de fora, as relações entre poema e história não apresentam fissura alguma: o poema é um produto social. Inclusive quando reina a discórdia entre sociedade e poesia — como ocorre em nossa época — e a primeira condena a segunda ao desterro, o poema não escapa à história: continua sendo, em sua própria solidão, um testemunho histórico. A uma sociedade dilacerada corresponde uma poesia como a nossa. Ao longo dos séculos, por outro lado, Estados e Igrejas confiscam para os seus fins a voz poética. Quase nunca se trata de um ato de violência: os poetas coincidem com esses fins e não vacilam em consagrar com sua palavra as empresas, experiências e instituições de sua época. Sem dúvida San Juan de la Cruz acreditava servir sua fé — e de fato a servia — com seus poemas; podemos, porém, reduzir o infinito encanto de sua poesia às explicações teológicas que nos dá em seus comentários? Bashô não teria escrito o que escreveu se não tivesse vivido no século XVII japonês; mas não é necessário acreditar na iluminação pregada pelo budismo Zen para se abismar na flor imóvel que são os três versos de seu haiku. A ambivalência do poema não decorre da história, entendida como realidade unitária e total que engloba todas as obras, mas é conseqüência da natureza dual do poema. O conflito não está na história e sim nas entranhas do poema, e consiste no

duplo movimento da operação poética: transmutação do tempo histórico em arquetípico e encarnação desse arquétipo num agora determinado e histórico. Esse duplo movimento constitui a maneira própria e paradoxal de ser da poesia. Seu modo de ser histórico é polêmico. Afirmação daquilo mesmo que nega: o tempo e a sucessão.

Não se sente a poesia: diz-se. Ou melhor: a maneira própria de sentir a poesia é dizê-la. Ora, todo dizer é sempre um dizer de algo, um falar disto e daquilo. O dizer poético não difere nisso das outras maneiras de falar. O poeta fala das coisas que são suas e de seu mundo, mesmo quando nos fala de outros mundos: as imagens noturnas são compostas de fragmentos das diurnas, recriadas conforme outra lei. O poeta não escapa à história, inclusive quando a nega ou a ignora. Suas experiências mais secretas ou pessoais se transformam em palavras sociais, históricas. Ao mesmo tempo, e com essas mesmas palavras, o poeta diz outra coisa: revela o homem. Essa revelação é o significado último de todo poema e quase nunca é dita de modo explícito, mas é o fundamento de todo dizer poético. Nas imagens e nos ritmos transparece, de maneira mais ou menos nítida, uma revelação que não se refere mais àquilo que as palavras dizem, e sim a algo anterior e em que se apóiam todas as palavras do poema: a condição última do homem, esse movimento que o lança sem cessar para diante, conquistando novos territórios que, mal são tocados, se tornam cinza, num renascer e remorrer e renascer contínuos. Mas essa revelação que os poetas nos fazem encarna-se sempre no poema e mais precisamente nas palavras concretas e determinadas deste ou daquele poema. Do contrário não haveria possibilidade de comunhão poética: para que as palavras nos falem dessa "outra coisa" de que

todo poema fala é necessário que também nos falem disto e daquilo.

A discórdia latente em todo poema é uma condição de sua natureza e não se dá como um dilaceramento. O poema é uma unidade que só consegue se constituir pela plena fusão dos contrários. Não são dois mundos estranhos que pelejam em seu interior: o poema está em luta consigo mesmo. Por isso está vivo. E dessa querela contínua — que se manifesta como unidade superior, como lisa e compacta superfície — procede também o que se chamou de periculosidade da poesia. Embora comungue no altar social e compartilhe com inteira boa fé das crenças de sua época, o poeta é um ser à parte, um heterodoxo por fatalidade congênita: sempre diz outra coisa, inclusive quando diz as mesmas coisas que o resto dos homens de sua comunidade. A desconfiança dos Estados e das Igrejas diante da poesia não nasce apenas do natural imperialismo desses poderes: a própria índole do dizer poético provoca o receio. Não é tanto aquilo que o poeta diz, mas o que vai implícito em seu dizer, sua dualidade íntima e irredutível, que outorga às suas palavras um gosto de libertação. A freqüente acusação que se faz aos poetas de serem aéreos, distraídos, ausentes, nunca totalmente deste mundo, provém do caráter de seu dizer. A palavra poética jamais é completamente deste mundo: sempre nos leva mais além, a outras terras, a outros céus, a outras verdades. A poesia parece escapar à lei de gravidade da história porque sua palavra nunca é inteiramente histórica. A imagem nunca quer dizer isto ou aquilo. Sucede justamente o contrário, como já se viu: a imagem diz isto e aquilo ao mesmo tempo. E mais ainda: isto é aquilo.

A condição dual da palavra poética não é diferente da natureza do homem, ser temporal e relativo mas sempre

lançado ao absoluto. Esse conflito cria a história. Dessa perspectiva, o homem não é mero suceder, simples temporalidade. Se a essência da história consistisse apenas em um instante suceder a outro, um homem a outro, uma civilização a outra, a mudança se resolveria em uniformidade e a história seria natureza. De fato, quaisquer que sejam as suas diferenças específicas, um pinheiro é igual a outro pinheiro, um cachorro é igual a outro cachorro; com a história acontece o contrário: quaisquer que sejam as suas características comuns, um homem é irredutível a outro homem, um instante histórico a outro. E o que faz instante ao instante, tempo ao tempo, é o homem que com eles se funde para torná-los únicos e absolutos. A história é gesta, ato heróico, conjunto de instantes significativos porque o homem faz de cada instante algo autosuficiente e assim separa o hoje do ontem. Em cada instante ele quer se realizar como totalidade e cada uma de suas horas é o monumento de uma eternidade momentânea. Para escapar de sua condição temporal não tem outro remédio a não ser fundir-se mais plenamente no tempo. A única maneira que tem de vencê-lo é fundir-se com ele. Não alcança a vida eterna, mas cria um instante único e irrepetível e assim dá origem à história. Sua condição o leva a ser outro: e apenas sendo-o pode ser ele mesmo plenamente. É como o Grifo mítico de que fala o canto XXXI do "Purgatório": "Sem cessar de ser ele mesmo, transforma-se em sua imagem."

A experiência poética não é outra coisa que a revelação da condição humana, isto é, desse transcender-se sem cessar no qual reside precisamente sua liberdade essencial. Se a liberdade é movimento do ser, contínuo transcender-se do homem, esse movimento sempre deverá estar referido a algo. E assim é: um apontar para um valor

ou uma experiência determinada. A poesia não escapa a essa lei, como manifestação da temporalidade que é. Com efeito, o traço característico da operação poética é o dizer, e todo dizer é dizer de algo. E o que pode ser esse algo? Em primeiro lugar esse algo é histórico e datado: aquilo de que o poeta fala efetivamente, sejam os seus amores com Galatéia, o cerco de Tróia, a morte de Hamlet, o sabor do vinho numa tarde ou a cor de uma nuvem sobre o mar. O poeta consagra sempre uma experiência histórica, que pode ser pessoal, social ou ambas as coisas ao mesmo tempo. Mas, ao nos falar de todos esses sucessos, sentimentos, experiências e pessoas, o poeta nos fala de outra coisa: do que está fazendo, do que está sendo diante de nós e em nós. Mais ainda: leva-nos a repetir, a recriar seu poema, a nomear aquilo que ele nomeia; e ao fazê-lo, revela-nos o que somos. Não quero dizer que o poeta faça poesia da poesia — ou que, em seu dizer sobre isto ou aquilo, de súbito se desvie e se ponha a falar sobre seu próprio dizer —, mas que, ao recriar suas palavras, nós também revivemos sua aventura e nos exercitamos nessa liberdade na qual se manifesta nossa condição. Também nós nos fundimos com o instante para melhor ultrapassá-lo; também, para sermos nós mesmos, somos outros. A experiência descrita nos capítulos anteriores o leitor a repete. Essa repetição não é idêntica, é claro. E precisamente por não sê-lo, é válida. É muito possível que o leitor não compreenda com inteira exatidão o que o poema diz: há muitos anos ou séculos que ele foi escrito e a língua viva se transformou; ou foi composto numa região distante, onde se fala de modo diferente. Nada disso importa. Se a comunhão poética se realiza de verdade, quero dizer, se o poema ainda guarda intactos seus poderes de revelação e se o leitor penetra efetivamente

em seu âmbito de energia, produz-se uma recriação. Como toda recriação, o poema do leitor não é o duplo exato do escrito pelo poeta. Mas se não é idêntico quanto a isto e aquilo, é idêntico quanto ao próprio ato da criação: o leitor recria o instante e cria-se a si mesmo.

O poema é uma obra sempre inacabada, sempre disposta a ser completada e vivida por um novo leitor. A novidade dos grandes poetas da Antiguidade provém de sua capacidade de serem outros sem deixarem de ser eles mesmos. Assim, aquilo de que o poeta fala (o isto e o aquilo: a rosa, a morte, a tarde ensolarada, o assalto às muralhas, a reunião dos estandartes) converte-se, para o leitor, no que está implícito em todo dizer poético e que é o núcleo da palavra poética: a revelação de nossa condição e sua reconciliação consigo mesma. Essa revelação não é um saber de algo ou sobre algo, pois então a poesia seria filosofia. É um efetivo voltar a ser aquilo que o poeta revela que somos; por isso não se produz como um juízo: é um ato inexplicável exceto por si mesmo e que nunca assume uma forma abstrata. Não é uma explicação de nossa condição, mas uma experiência em que nossa própria condição se revela ou se manifesta. E por isso também está indissoluvelmente ligada a um dizer concreto sobre isto ou aquilo. A experiência poética — original ou derivada da leitura — não nos ensina nem nos diz nada sobre a liberdade: é a própria liberdade desdobrando-se para alcançar algo e assim por um instante realizar o homem. A infinita diversidade de poemas que a história registra procede do caráter concreto da experiência poética, que é experiência disto e daquilo; mas essa diversidade também é unidade, porque em todos istos e aquilos se faz presente a condição humana. Nossa condição consiste, é certo, em não se identificar

com nada daquilo em que se encarna, mas também em não existir a não ser encarnando-se no que não é ela mesma.

O caráter pessoal da lírica parece se ajustar mais a essas idéias do que a épica ou a dramática. Épica e teatro são formas nas quais o homem se reconhece como coletividade ou comunidade, ao passo que na lírica se vê como indivíduo. Daí se pensar que nas duas primeiras a palavra comum — o dizer sobre isto ou aquilo — ocupa todo o espaço e não deixa lugar para que a "outra voz" se manifeste. O poeta épico não fala de si mesmo, nem de sua experiência: fala de outros e seu dizer não tolera ambigüidade alguma. A objetividade do que ele conta torna-o impessoal. As palavras do teatro e da épica coincidem inteiramente com as de sua comunidade e não é fácil — exceto no caso de um teatro polêmico, como o de Eurípedes ou o moderno — revelarem verdades distintas ou contrárias às de seu mundo histórico. A forma épica — e, em grau menor, a dramática — não contém a possibilidade de dizer coisas diferentes das que dizem expressamente; a liberdade interior que, ao se desprender, permite a revelação da condição paradoxal do homem, não se dá nelas; portanto, não se estabelece o conflito entre história e poesia que procuramos descrever mais acima e que parecia constituir a essência do poema. A coincidência entre história e poesia, entre palavra comum e palavra poética, é tão perfeita que não deixa brecha alguma por onde escapar uma verdade que não seja histórica. É indispensável o exame dessa opinião, que contradiz em parte tudo o que já foi dito.

Épica e teatro são antes de tudo obras com heróis, protagonistas ou personagens. Não é um risco afirmar que

precisamente nos heróis — talvez com maior plenitude do que no monólogo do poeta lírico — dá-se a revelação da liberdade que faz da poesia, simultânea e indissoluvelmente, algo que é histórico e que, ao sê-lo, nega e transcende a história. E ainda mais: esse conflito ou nó de contradições que é todo poema manifesta-se com maior e mais inteira objetividade na épica e na tragédia. Nelas, ao inverso do que sucede na lírica, o conflito deixa de ser algo latente, jamais explícito de todo, e revela-se com toda crueza. A tragédia e a comédia mostram de forma objetiva o conflito entre os homens e o destino e, assim, a luta entre poesia e história. A épica, por seu lado, é a expressão de um povo como consciência coletiva, mas também o é de algo anterior à história dessa comunidade: os heróis, os fundadores. Aquiles está antes, não depois, da Grécia. Enfim, nos personagens do teatro e da epopéia encarna-se o mistério da liberdade e através deles fala a "outra voz".

Todo poema, qualquer que seja sua índole — lírica, épica ou dramática —, manifesta um modo peculiar de ser histórico. Mas, para apreender realmente essa singularidade, não basta enunciá-la na forma abstrata pela qual o fizemos até agora, e sim nos aproximarmos do poema em sua realidade histórica e ver de maneira mais concreta qual é sua função dentro de uma determinada sociedade. Assim, os capítulos que se seguem terão por tema a tragédia e a épica gregas, o romance e a poesia lírica da Idade Moderna. Não é casual essa eleição de épocas e gêneros. Nos heróis do mito grego e, em outro sentido, nos do teatro espanhol e elisabetano, é possível perceber as relações entre a palavra poética e a social, a história e o homem. Em todos eles o tema central é a liberdade

humana. O romance, por sua vez, é, como já se disse freqüentemente, a épica moderna; entretanto, é uma anomalia dentro do gênero épico e daí merecer uma meditação especial. Finalmente, a poesia moderna constitui, como o romance, outra exceção: pela primeira vez na história a poesia deixa de servir a outros poderes e quer refazer o mundo à sua imagem. Sem dúvida os poemas de Baudelaire não são essencialmente distintos, na medida em que são poemas, dos de Li-po, Dante ou Safo. O mesmo pode-se dizer do resto dos poetas modernos, enquanto criadores de poemas. Mas a atitude desses poetas — e a da sociedade que os rodeia — é radicalmente diversa da dos antigos. Em todos, com maior ou menor ênfase, o poeta se alia ao teórico, o criador ao profeta, o artista ao revolucionário ou ao sacerdote de uma nova fé. Todos se sentem seres à parte da sociedade e alguns se consideram fundadores de uma história e de um homem novo. Daí que, para os fins deste trabalho, eles sejam estudados mais sob esse aspecto do que como simples criadores de poemas.

Antes de nos debruçarmos sobre o significado do herói, parece necessário indagar onde se deu com maior pureza o caráter heróico. Até pouco tempo, todos responderiam sem vacilar: Grécia. Mas a cada dia se descobrem mais e mais textos épicos, pertencentes a todos os povos, desde a epopéia de Gilgamesh até a lenda de Quetzalcóatl, que entre nós foi reconstruída pelo Padre Ángel María Garibay K. Essas descobertas nos obrigam a justificar nossa eleição. Quaisquer que sejam as relações entre poesia épica, dramática e lírica, é evidente que as primeiras se distinguem da última por seu caráter objetivo. A épica conta; a dramática apresenta. E apresenta em bloco. Ambas, ademais, não têm por objeto o homem individual e sim a coletividade ou o herói que a encarna. Por outro

lado, teatro e épica se distinguem entre si pelo seguinte: na épica, o povo se vê como origem e como futuro, isto é, como um destino unitário, que a ação heróica dotou de um sentido particular (ser digno dos heróis é continuá-los, prolongá-los, garantir um futuro para esse passado que sempre se apresenta a nossos olhos como um modelo); no teatro, a sociedade não se vê como um todo e sim dilacerada por dentro, em luta consigo mesma. Em geral, toda épica representa uma sociedade aristocrática e fechada; o teatro — pelo menos em suas formas mais altas: a comédia política e a tragédia — exige como atmosfera a democracia, isto é, o diálogo: no teatro a sociedade dialoga consigo mesma. E assim, enquanto só em momentos isolados os heróis épicos são problemáticos, os do teatro o são continuamente, exceto no instante em que a crise se desenlaça. Sabemos o que fará o herói épico, ao passo que o personagem dramático se oferece como várias possibilidades de ação, entre as que tem à sua escolha. Essas diferenças revelam que há uma espécie de parentesco entre épica e teatro. O herói épico parece que está destinado a refletir sobre si mesmo no teatro, e daí que Aristóteles afirme que os poetas dramáticos tomem os seus mitos — isto é, os seus argumentos ou assuntos — da matéria épica. A epopéia cria os heróis como seres de uma só peça; a poesia dramática recolhe esses caracteres e os volta, por assim dizer, sobre si mesmos: torna-os transparentes, a fim de que nos contemplemos em seus abismos e contradições. Por isso o caráter heróico só pode ser estudado plenamente se o herói épico é também herói dramático, isto é, naquela tradição poética que faz da primitiva matéria épica objeto de exame e diálogo.

Não é bastante certo que todas as grandes civilizações possuem uma épica, no sentido das grandes epopéias indo-européias. O *Livro dos cantos*, na China, e o *Manyoshu*,

no Japão, são recompilações predominantemente líricas. Em outros casos, uma grande poesia dramática desdenha sua tradição épica: Corneille e Racine buscaram heróis fora da matéria épica francesa. Essa circunstância não torna menos franceses seus personagens, mas revela uma ruptura na história espiritual da França. O "Grande Século" dá as costas à tradição medieval e a eleição de temas hispânicos e gregos revela que essa sociedade decidira mudar seus modelos e arquétipos heróicos por outros. Ora, se concebemos o teatro como o diálogo da sociedade consigo mesma, como um exame de seus fundamentos, não deixa de ser sintomático que no teatro francês o Cid e Aquiles suplantem Rolando, e Agamênon a Carlos Magno.

Se o mito épico constitui a substância da criação dramática, deve haver uma necessária relação de parentesco entre épica e teatro, tal como acontece entre gregos, espanhóis e ingleses. Na epopéia o herói surge como unidade de destino; no teatro, como consciência e exame desse mesmo destino. Mas a problematicidade do herói trágico só pode se desenvolver aí onde o diálogo se cumpre efetiva e livremente, isto é, no seio de uma sociedade onde a teologia não constitui o monopólio de uma burocracia eclesiástica, e, por outro lado, aí onde a atividade política consiste sobretudo no livre intercâmbio de opiniões. Tudo nos leva a estudar o caráter heróico na Grécia porque só entre os gregos a épica é a matéria-prima da teologia e só entre eles a democracia permitiu que os personagens trágicos revivessem como conflitos teatrais os pressupostos teológicos que animavam os heróis da epopéia. Assim, sem negar outras epopéias nem um teatro como o Nô japonês, é evidente que a Grécia deve ser o centro de nossa reflexão sobre a figura do herói. Só entre os gregos — e nisso radica o caráter excepcional de sua

cultura — se verificam todas as condições que permitem o pleno desdobramento do caráter heróico: os heróis épicos são também heróis trágicos; a reflexão que o herói trágico faz sobre si mesmo não está limitada por uma coação eclesiástica ou filosófica; e, enfim, essa reflexão se refere aos próprios fundamentos do homem e do mundo, porque na Grécia a épica é simultaneamente teogonia e cosmogonia, constituindo o sustentáculo comum do pensamento filosófico e da religião popular. A reflexão do herói trágico, e seu próprio conflito, são de ordem religiosa, política e filosófica. O tema único do teatro grego é o *sacrilégio*, ou seja: a liberdade, seus limites e suas punições. A concepção grega da luta entre a justiça cósmica e a vontade humana, sua harmonia final e os conflitos que dilaceram a alma dos heróis, constitui uma revelação do ser e, assim, do próprio homem. Um homem que não está fora do cosmo, como um estranho hóspede da terra, conforme ocorre na idéia do homem que a filosofia moderna nos apresenta; tampouco um homem imerso no cosmo, como um de seus cegos componentes, simples reflexo da dinâmica da natureza ou da vontade dos deuses. Para o grego, o homem forma parte do cosmo, mas sua relação com o todo se funda em sua liberdade. Nessa ambivalência reside o caráter trágico do ser humano. Nenhum outro povo se incumbiu, com semelhante ousadia e grandeza, da revelação da condição humana.

O que distingue os heróis gregos de todos os outros é o fato de não serem eles simples ferramentas nas mãos de um deus, como acontece com Arjuna. O tema de Homero não é apenas a guerra de Tróia ou o regresso de Odisseu, mas também o destino dos heróis. Esse destino está entrelaçado com o destino dos deuses e com a própria saúde do cosmo, de modo que é um tema religioso. E aqui aparece outro traço distintivo da poesia épica grega: ser uma religião. Homero é a Bíblia helênica. Mas é uma religião pouco dogmática. Burckhardt assinala que a originalidade da religião grega está em ser livre criação de poetas e não especulação de um clero. E o fato de ser criação poética livre, e não dogma de uma Igreja, permitiu depois a crítica e favoreceu o nascimento do pensamento filosófico. Antes, porém, de analisar em que consiste a visão do mundo que a epopéia nos oferece e o lugar dos heróis nesse mundo, convém estabelecer o significado do culto aos heróis entre os gregos.

A Grécia antiga conhece duas religiões: a dos deuses e a dos mortos. A primeira adora divindades naturais e pode ser simbolizada na figura solar de Zeus; a segunda é um culto aos senhores em cuja figura a comunidade inteira se reconhece e cuja melhor representação é Agamênon.[1] Ambos os cultos sofrem transformações decisivas. A civilização egéia se desagrega; a micênica se es-

1 Deixo intencionalmente de lado a religião minóica, com sua grande Deusa e seus cultos agrários e subterrâneos.

tende e é parcialmente transplantada para a Ásia Menor, enquanto se extingue no continente. Nas colônias asiáticas a religião dos deuses se fortalece, enquanto o culto aos mortos enfraquece, ligado como estava ao túmulo local ou doméstico. Fica debilitado, mas não morre: os antepassados reais deixam sua morada terrestre, rompem os laços mágicos que os atam ao solo e ingressam no reino do mito. Os heróis já não são os mortos colocados num túmulo e se convertem em figuras míticas, nas quais o povo desterrado vê seu passado como algo ao mesmo tempo distante e íntimo. O mito, por outro lado, afasta-se do hino religioso e da prece e, tomando como matéria própria os heróis, converte-se na substância da epopéia.[1] A vitória da religião dos deuses não produziu um livro canônico como a Bíblia ou os Vedas. A liberdade que o poeta épico podia tomar em relação aos heróis, graças ao desaparecimento dos túmulos, fez-se presente também na pintura dos deuses. Rompido o laço sagrado entre o espírito do túmulo e o homem, o herói-deus, o "senhor", humaniza-se. Para o mito o herói é um semideus, um filho de deuses, o que não é totalmente inexato, pois já se viu que se trata de um deus humanizado, uma figura livre do terrível poder do sangue e do solo. Essa humanização produz, por contágio, a humanização do deus olímpico. Assim, Homero é tanto um fim como um princípio. Fim de uma longa evolução religiosa que culmina com o triunfo da religião olímpica e a derrota do culto aos mortos. Princípio de uma nova sociedade aristocrática e cavalheiresca, à qual os poemas homéricos outorgam uma religião, um ideal de vida e uma ética. Essa religião é a olímpica; essas idéias e essa ética são o culto aos heróis, ao homem divino no qual confluem

[1] Raffaele Pettazzoni, *La religion dans la Grèce antique*, Paris, 1953.

e lutam os dois mundos: o natural e o sobrenatural. Desde seu nascimento a figura do herói apresenta a imagem de um nó em que se atam forças contrárias. Sua essência é o conflito entre dois mundos. Toda a tragédia já pulsa na concepção épica do herói.

Para entender bem em que consiste o conflito do herói, é mister formar uma idéia do mundo em que ele se movimenta. Segundo Jaeger, "o que caracteriza o espírito grego, e é desconhecido pelos povos anteriores, é a clara consciência de uma *legalidade imanente* das coisas".[1] Essa idéia tem duas vertentes: a concepção dinâmica de um todo, animado por leis, impulsos e ritmos cósmicos; e a noção do homem como parte ativa dessa totalidade. A idéia da legalidade cósmica e a da responsabilidade do homem nessa legalidade, como um de seus componentes ativos, não deixa de ser contraditória. Nela se encontra a raiz do heróico e, mais tarde, a consciência do trágico. A epopéia não postula essa concepção como um problema, pois Homero "concebe Até e Moira de um modo estritamente religioso, como forças divinas a que o homem mal pode resistir. Entretanto, aparece o homem, especialmente no canto nono da *Ilíada*, se não como senhor de seu destino, pelo menos como co-autor inconsciente".[2] Os gregos inserem o homem dentro do movimento geral da natureza, e daí extraem o conflito e o valor exemplar do heróico. Esse conflito não é de ordem moral, no sentido moderno da palavra: "As forças morais são tão reais como as forças físicas... e os limites últimos da ética

[1] Werner Jaeger, *Paideia*. Fondo de Cultura Económica, México, 5.ª ed., 1962. Essa afirmação de Jaeger é discutível. A legalidade cósmica aparece na poesia védica, entre os chineses, os antigos mexicanos etc. Nessas civilizações o que não aparece é o conflito trágico.
[2] W. Jaeger: obra citada.

para Homero são, como para os gregos em geral, leis do ser, e não convenções do puro dever."

Epopéia e filosofia naturalista nutrem-se de uma mesma concepção do ser. A idéia de uma legalidade universal é expressa com maior nitidez ainda no célebre fragmento de Anaximandro: "As coisas têm de cumprir a pena e sofrer a expiação que se devem reciprocamente por sua injustiça, de acordo com os decretos do Tempo." Não se trata de uma antecipação à concepção científica da natureza, com suas leis de causa e efeito, mas de uma visão do ser como um cosmo não desprovido de semelhança com o mundo político de Sólon, regido pela justiça.[1] Tanto a justiça política quanto a cósmica não são propriamente leis que se estendam sobre a natureza das coisas, pois são as próprias coisas, em seu mútuo movimento, em seu engrendrar-se e entredevorar-se, que produzem a justiça. Assim, esta se identifica com a ordem cósmica, com o movimento natural do ser e com o movimento político da cidade e seu livre jogo de interesses e paixões, cada um castigando os excessos do outro. Repetindo: justiça e ordem são categorias do ser. E seu outro nome, se bem me lembro, é harmonia, movimento ou dança concertada, tanto quanto choque rítmico de contrários.

O mundo dos heróis e dos deuses não é diferente do mundo dos homens: é um cosmo, um todo vivo no qual o movimento se chama justiça, ordem, destino. Nascer e morrer são as duas notas extremas desse concerto ou harmonia viva, e entre ambas surge a figura perigosa do homem. Perigosa porque para ele confluem os dois mundos. Por isso é vítima fácil da *hybris,* que é o pecado por

[1] Werner Jaeger: *La teología de los primeros filósofos griegos,* Fondo de Cultura Económica, México, 1952.

excelência contra a saúde política e cósmica. A cólera de Aquiles, o orgulho de Agamênon, a inveja de Ajax são manifestações da *hybris* e de seu poder destruidor. Por causa da própria natureza total dessa concepção, a saúde individual está relacionada diretamente com a cósmica, e a enfermidade ou a loucura do herói contagiam todo o universo e põem em perigo o céu e a terra. O ostracismo é uma medida de higiene pública; a destruição do herói que se excede e vai além das normas, um remédio para restabelecer a saúde cósmica. Assim sendo, não se pode de todo compreender em que consiste o pecado da desmedida, se a medida for concebida como um limite imposto de fora. A medida é o espaço real que cada um ocupa conforme sua natureza. Ir mais além de si é transgredir tanto os limites de nosso ser como violar os limites dos outros homens e entes. Cada vez que rompemos a medida, ferimos todo o cosmo. Sobre esse modelo harmônico edifica-se a constituição política das cidades, a vida social tanto quanto a individual, e nele se funda a tragédia. Toda a história da cultura grega pode ser encarada como seu desenvolvimento.

Na sentença de Anaximandro — as coisas expiam seus próprios excessos — já está em germe toda a visão polêmica do ser de Heráclito: o universo está em tensão, como a corda do arco ou as cordas da lira. O mundo, "transformando-se, repousa". Heráclito, porém, não apenas concebe o ser como devir — idéia implícita, de certo modo, já na concepção da épica —, mas faz do homem lugar de encontro da guerra cósmica. O homem é polêmico porque todas as forças terrestres e divinas se encontram e lutam nele. Consciência e liberdade — ainda que Heráclito não empregue essas palavras — são seus atributos. Chegar à compreensão do ser é também chegar à compreensão do homem. Seu mistério está em ser

uma roda da ordem cósmica, um acorde do grande concerto e, mesmo assim, em ser liberdade. Dor é desarmonia; consciência, acorde com o ritmo do ser. O mistério do destino consiste em ser também liberdade. Sem ela este não se cumpre.

Ao contrário da epopéia, a tragédia é filha da Grécia continental. A grande criação individualista da Grécia asiática — a elegia — transforma-se, na mãe pátria, em formas coletivas, conforme se observa na poesia coral espartana. A tragédia recebe uma herança dupla: a tradição lírica elegíaca e a poesia aristocrática da épica. A origem da tragédia, como se sabe, é popular e agrária. Graças às reformas da época de Pisístrato, as classes populares se elevam e a essa ascensão social corresponde também a admissão dos cultos populares — a religião de Dioniso e Deméter — na *pólis* fechada e aristocrática. Mas do mesmo modo que a emigração para a Ásia Menor acarretou a transformação do culto aos mortos em religião dos heróis, ao triunfo popular corresponde "uma evolução religiosa paralela no sentido das formas olímpicas tradicionais: as classes inferiores as tornam suas como um signo e uma consagração".[1] A pantomima dionisíaca se transforma em culto da *pólis*. A substância da tragédia não é o mito agrário mas a tradição heróica da epopéia. O coro rural muda de tom e de conteúdo e se transforma em veículo de arte mais elevada e da mais livre e apaixonada meditação sobre o destino do homem. O mito heróico, que funda a Grécia na epopéia, transforma-se em diálogo: a tragédia e a comédia são um diálogo da Grécia consigo mesma e com os fundamentos de seu ser.

[1] R. Pettazzoni, *La religion dans la Grèce antique*, Paris, 1953.

Ésquilo concebe o destino como uma força sobre-humana e sobredivina, mas em que a vontade do homem tem participação. A dor, a desgraça e a catástrofe são, no sentido exato da palavra, penas infligidas ao homem por ter ultrapassado a medida, isto é, por ter transgredido esse limite máximo de expansão de cada ser e tentar ir além de si mesmo: ser deus ou demônio. Para além da medida, espaço sobre o qual cada um pode se desdobrar, surgem a discordância, a desordem e o caos. Ésquilo aceita inteiramente a violência vingativa do destino; mas sua piedade é viril e se rebela contra o destino do homem. Ver no teatro de Ésquilo a triste e sombria vitória do destino é esquecer o que Jaeger chama de "tensão problemática" do soldado de Salamina. Essa tensão é aliviada quando a dor se transforma em consciência do destino. Então o homem chega à visão da legalidade cósmica e sua desdita surge como componente da harmonia universal. Pagando sua pena, o homem se reconcilia com o todo. Ésquilo, porém, não nos dá uma solução, nem uma receita moral ou filosófica. Estamos diante de um mistério que suas palavras não conseguem desvendar de todo, pois, se é justo que o homem pague, os gritos de Prometeu na cena final da tragédia contradizem essa crença: "Éter, que fazes girar a luz comum para todos, vendo-me estás quando injustamente padeço." Esse grito não admite consolo: é um dardo cravado no coração desse cosmo justo. Ninguém pode extraí-lo porque simboliza a condição trágica do homem.

Também para Sófocles a ação trágica não implica somente a soberania do Destino, mas a participação ativa do homem no cumprimento da justiça cósmica. A resignação é ignóbil se não se transforma em consciência da dor. E pela dor se chega à visão trágica, que diz "sim à esfinge cujo mistério nenhum mortal é capaz de resol-

ver".[1] A tragédia não prega a resignação inconsciente, mas a aceitação voluntária do Destino. Nele e diante dele se afina a têmpera humana, e só nesse "Sim" a liberdade humana se reconcilia com a fatalidade exterior. Graças à aceitação trágica do herói, o coro pode dizer a Édipo: "Os deuses que te feriram, levantar-te-ão de novo." Nessas palavras de Sófocles há uma resposta ao grito de Prometeu: mal o Destino se torna consciência, transforma-se e cessa o castigo. Nem Ésquilo nem Sófocles negam que o Destino seja a expressão da legalidade imanente das coisas; ambos, porém, querem inserir o homem nessa lei universal sem sacrificar sua consciência. Sófocles acentua o caráter redentor, por assim dizer, da consciência, que ele concebe como intuição superior das forças que regem o cosmo, e a luz dessa compreensão ilumina os passos cegos de Édipo em Colona. Vez ou outra o gênio grego afirma que o homem é algo mais que um "instrumento" nas mãos de um deus. Como conciliar essa afirmação com a do Destino? Esse problema nunca foi totalmente resolvido e nele reside precisamente o que se chama de conflito trágico. Trata-se de dois termos incompatíveis que, no entanto, se complementam, e graças aos quais o homem é homem e o mundo é mundo. O trágico está na afirmação mútua e igualmente absoluta dos contrários. Se o homem não fosse culpado, o Destino não o destruiria; essa culpa, porém, não diminui, mas engrandece Prometeu, Antígona e Édipo. Por eles e neles o Ser se cumpre e não regressa ao caos. A consciência do Destino é a única coisa que pode nos libertar de seu peso atroz e nos dar um vislumbre da harmonia universal. Liberdade e Destino são termos opostos e complementares. Seu mistério pertence à própria natureza

[1] W. Jaeger, *Paideia*.

das coisas. O pessimismo grego é de ordem distinta da do pessimismo cristão.

Eurípedes é o primeiro que se atreve a indagar abertamente sobre a santidade e justiça da legalidade cósmica. Ao fazê-lo, abandona o campo do Ser e se transporta para o da crítica moral. A culpa deixa de ser uma maldição objetiva e se transforma num conceito subjetivo e psicológico. O Destino é louco, caprichoso e injusto, dizem-nos os heróis de Eurípedes. Ésquilo tinha proferido queixas semelhantes, mas sua obra não é uma defesa filosófica dos direitos do homem, nem uma crítica dos deuses: é a expressão da condição humana como manifestação da legalidade cósmica. Mal se nega a justiça do Destino, a dor perde igualmente justificação, e o caos retorna. O homem, diante da invasão do acaso, nada pode fazer senão se refugiar em si mesmo ou criar para si uma cidade ideal. O estoicismo, o misticismo pessoal e a utopia política são saídas de um mundo que perdeu sua legalidade objetiva. A grandeza de Eurípedes como poeta lírico, seu conhecimento das paixões e sua penetração psicológica não compensam o que se chamou de seu "pecado contra o mito", ou seja, o fato de ter transformado em causa psicológica o que antes foi justiça cósmica. Ao romper a tensão trágica, abriu a porta ao relativismo e à psicologia e minou os fundamentos da idéia do ser. Mas não será demasiado esquecer que, ainda assim, Eurípedes afirma a inocência do homem? Essa inocência, ao contrário do que acontece com Ésquilo, não se coloca diante da legalidade e santidade do Destino, mas como uma alegação ante a irracionalidade e loucura desse mesmo Destino. A resposta que Eurípedes dá à pergunta que Ésquilo e Sófocles haviam feito tem, dessa forma, duas faces: nega a santidade do Destino e sustenta a inocência do homem. Sua negação rompe o

conflito trágico, pois não é a mesma coisa ser vítima do acaso cego ou da paixão e ser vítima de uma justiça cósmica; sua afirmação, ao contrário, é eminentemente trágica: o homem é inocente porque sua culpa não é realmente sua. Eurípedes recolhe a antiga noção de culpa objetiva, contrasta-a com as idéias de responsabilidade subjetiva e afirma a inocência última do homem. Essa afirmação é trágica porque nela também há um conflito que nada resolve, exceto a consciência superior de nossa condição. Pagamos e expiamos porque, sendo inocentes, somos culpados.

Nos três grandes poetas trágicos transparece um conflito que não admite solução, exceto com a supressão de um dos dois termos antagônicos: Destino ou consciência humana. Nesse conflito a "outra voz", reveladora da condição humana fundamental, manifesta-se com uma plenitude e uma profundidade que, em minha opinião, fazem com que a tragédia seja a mais alta criação poética do homem. O homem é Destino, fatalidade, natureza, história, acaso, apetite ou como quer que se queira nomear essa condição que o leva além de si e de seus limites; mais ainda, porém, o homem é consciência de si mesmo. Nessa contradição está o mistério de seu ser, seu caráter polêmico e aquilo que o distingue do restante dos entes. Todavia, a grandeza da tragédia não consiste em ter chegado a essa concepção, mas em tê-la vivido realmente e em ter encarnado a contradição insolúvel dos dois termos. Os heróis trágicos — ainda que nos momentos de maior loucura e extravio — não perdem a consciência e não deixam de se perguntar sobre as razões últimas de sua condição: somos realmente livres? somos culpados? esses deuses que nos ferem tão sem piedade são justos ou injustos? existem realmente? há outras leis — como disse Sófocles — superiores aos ca-

prichos da divindade? A tragédia grega é uma pergunta sobre os próprios fundamentos do Ser: o Destino é santo? o homem é culpado? qual é o sentido da palavra justiça? Essas interrogações não tinham caráter retórico, pois se referiam às pressuposições da sociedade grega e punham em julgamento todo o sistema de valores em que se edificava a *pólis*. Nem Calderón nem Shakespeare fizeram perguntas semelhantes, perguntas talvez sem resposta. Os atos mais santos e os sacrilégios mais atrozes são examinados sem piedade pelos poetas trágicos, para nos mostrar o verso e o reverso de cada ato. Ao livrar Tebas da Esfinge, Édipo se perde; ao matar sua mãe, Orestes restabelece a ordem cósmica. A tragédia é uma vasta meditação sobre o sacrilégio e um exame de seu valor ambíguo: salva e condena, condena e salva. Todos os heróis se perdem porque violam um limite sagrado: o de seu próprio ser; e a ordem volta a reinar se uma nova violação — divina ou humana, da divindade ofendida ou do herói vingador — restaura o equilíbrio. Nada iguala a audácia com que os poetas trágicos examinam as convenções mais geralmente aceitas como santas por seu povo. Só na liberdade pode nascer uma arte cujo tema único é o sacrilégio, como na tragédia, ou a saúde política, como na comédia aristofânica. A ausência de um dogma eclesiástico e de um clero guardião das verdades tradicionais, de um lado, e o clima da democracia ateniense, de outro, explicam a soberana liberdade que os poetas tomaram com o mito heróico. Mas não basta a liberdade sem a coragem do espírito e a intrepidez do olhar. O teatro grego oferece uma visão pessimista do homem, mas é também uma crítica aos deuses. Seu pessimismo abrange todo o cosmo. A liberdade da tragédia não nega a fatalidade, mas se prova nela. Os gregos nunca tiveram ilusões e, como disse Nietzsche, a tragédia só

foi possível graças à sua saúde psíquica. Aquele que conheceu a vitória, como os gregos conheceram depois de Salamina e Maratona, aquele que *descobriu a geometria e se reconhece mortal*, aquele que experimentou a extrema tensão de seu ser e conhece seus limites, esse, somente esse, possui a têmpera trágica.

Os gregos foram os primeiros a ver que o Destino, para se cumprir, exige a ação da liberdade. O Destino se apóia na liberdade dos homens; melhor dizendo: a liberdade é a dimensão humana do Destino. Sem os homens, o Destino não se cumpre e a harmonia cósmica se rompe. Para os gregos o homem não é "uma paixão inútil", porque a liberdade é uma das faces do Destino. Sem ação humana não haveria fatalidade nem harmonia cósmica, e o mundo desmoronaria. A tragédia é uma imagem do cosmo e do homem. Nela cada elemento vive em função de seu contrário. E há um momento em que os contrários se fundem, não para produzirem uma ilusória síntese, mas num ato trágico, num nó que nada desata, exceto a catástrofe. Todos os atos trágicos, todos os conflitos, podem ser reduzidos a isto: a liberdade é uma condição da necessidade. Nisso reside a originalidade da Tragédia e a isso se poderia reduzir a revelação que ela nos entrega. Para o grego a vida não é sonho, nem pesadelo, nem sombra, mas gesta, ato no qual a liberdade e o destino formam um nó indissolúvel. Esse nó é o homem. Nele se atam as leis humanas, as divinas, e as leis não escritas que regem a ambas. O homem é o fiel da balança, a pedra angular da ordem cósmica, e sua liberdade impede o regresso do caos original. (Recordemos o verso de Hölderlin, o único entre os modernos que, até Nietzsche, soube recolher a herança grega: o homem é o guardião da criação e sua missão consiste em impedir a volta do caos.) Sobre a liberdade humana se apóia o

Destino, forma visível do ritmo universal, manifestação de uma justiça que não é prêmio e castigo, bem e mal, mas acorde cósmico. E o homem, o mortal, a criatura que envelhece e adoece, sujeito aos desvarios da paixão e à mudança das opiniões, é o único ser livre, precisamente por ser o sujeito eleito pelo Destino. Essa eleição exige sua aceitação. Por isso seus crimes fazem o universo estremecer e suas ações restabelecem o curso da vida. Por ele o mundo anda.

Nosso teatro também se alimenta de uma tradição épica e desse fato extrai sua vitalidade e originalidade. Essa tradição é dupla: de um lado, o tesouro de romances e lendas medievais; de outro, o que chamaríamos de épica cristã: as vidas dos santos e dos mártires. Contudo, essa matéria heróica não podia ser livremente recriada e posta à prova pelos poetas dramáticos. A monarquia por direito divino e o dogma católico não são comparáveis ao culto à *pólis* e à religião olímpica. Ainda que Menéndez y Pelayo assinale que durante esses séculos a Espanha fosse um "povo de teólogos" e uma "democracia fradesca", os limites que o Estado e a Igreja impunham ao pensamento criador eram muito restritos. Quando Lope toma um tema de séculos anteriores, como o de *Fuenteovejuna*, soluciona o conflito de acordo com as idéias de sua época e exalta o monarca como árbitro supremo na disputa entre plebeus e senhores feudais. A obra não atinge a ordem estabelecida: ao contrário, tende a fortalecê-la. A mesma coisa acontece em *Peribáñez y el comendador de Ocaña, El mejor alcalde, el rey, El alcalde de Zalamea* e outros dramas. De qualquer modo, vale a pena observar que em todos eles sobressai o célebre "Abaixo do rei, ninguém", frase na qual se pode condensar a con-

cepção política da Espanha medieval. E também o culto ao monarca continua a tradição do Cid: "Deus, que bom vassalo, se houvesse bom senhor!" O melhor exemplo dessa atitude é *La estrella de Sevilla*, belo afresco no qual Dom Busto Tavera alonga a figura do fidalgo tal como o imaginara a poesia épica. Todo homem está submetido a uma dupla fidelidade: a seu senhor e à sua honra. Quando essa dupla de fidelidades se torna incompatível, surge o drama. Assim, nosso teatro é rico de conflitos violentos, e seus heróis lutam com ferocidade dentro dos inexoráveis limites da honra e da fidelidade ao monarca. O choque de caracteres, o arrebatamento das paixões e a destruição que a tirania das inflexíveis normas da honra causa nas almas geram situações extremas nas quais o homem parece chegar aos limites de suas possibilidades. No entanto, em todas essas obras deixamos de lado a coragem das perguntas sobre o destino e o mistério da condição humana que são feitas pelos heróis gregos. Diversamente de gregos e ingleses, os poetas dramáticos espanhóis possuem um repertório de respostas feitas, aplicáveis a todas as situações humanas. Há certas perguntas — aquelas, precisamente, que se referem ao homem e a seu lugar no cosmo — que nossos poetas não faziam ou para as quais já tinham prontas as respostas que a teologia católica fornece.

O mesmo se pode dizer da comédia: é de enredo ou de crítica de costumes, nas nunca comédia política como em Aristófanes ou sátira social como em Ben Jonson. A verdadeira comédia espanhola é uma espécie de balé poético, no qual a velocidade da ação, o intrincado das situações e a graça do diálogo fazem do espetáculo uma deslumbrante função de fogos de artifício. Todavia, há uma parte do teatro espanhol — sem dúvida a mais original e ao mesmo tempo a mais universal — que tem

como tema central a liberdade do homem e a graça de Deus. Em obras como *La vida es sueño*, *El mágico prodigioso* ou *El condenado por desconfiado*, o teatro espanhol funde uma concepção dramática nacional com a defesa e ilustração da doutrina católica do livre arbítrio. E aqui deve ser dito que nosso teatro é o único no Ocidente que realmente merece o adjetivo "filosófico", pelo menos até Goethe. Diante de Calderón, o pensamento de Racine ou de Shakespeare é um mero balbuciar. No entanto, o surpreendente não é a riqueza do pensamento filosófico de Calderón ou de Mira de Mescua — pois que então seriam admirados apenas como filósofos —, mas o fato de conseguirem transformar todos esses conceitos em imagens poéticas e em ação dramática. Não menos assombrosa era a paixão com que os espectadores acompanhavam as longas tiradas barrocas sobre a liberdade, a graça e o pecado. Como em Atenas, nos teatros de arena espanhóis criava-se essa comunidade entre poetas e público sem a qual não é possível a existência de um grande teatro. Aquele público não era muito versado na "exata compreensão das leis naturais e nas ciências baseadas no cálculo" — disse Menéndez y Pelayo; em compensação, "nutria seu entendimento e fomentava sua fantasia na teologia dogmática e na filosofia, que não eram patrimônio das pessoas curtidas em aulas, mas alimento cotidiano do vulgo..." Para o espectador moderno a linguagem de Calderón ou de Tirso de Molina é ininteligível. E não só porque nosso espanhol é muito pobre: a escassez de palavras é filha da penúria intelectual. O lugar que ocupavam aquelas idéias sobre a graça e o livre arbítrio, a predestinação, o amor e a fé é agora ocupado por vagas noções de ordem jornalística, extraídas dos manuais de divulgação científica.

O tema central de nossa poesia dramática é o destino da alma; nisso radica-se sua grandeza e o que a torna comparável à tragédia grega. Só que para Ésquilo ou Eurípedes trata-se de um problema que não tinha outra resposta senão aquela que o poeta conseguisse lhe dar, ao passo que nossos dramaturgos usam um dogma que não admite correção. Aplicam receitas, pregam doutrinas, discutem, provam e ganham brilhantemente suas teses. Sua arte mereceria o qualificativo de "teatro de propaganda", não fosse o fato de seus autores jamais terem confundido a convicção intelectual com o baixo proselitismo de nossa época. Nenhum deles rebaixou suas concepções até transformá-las em fórmulas mágicas, nem tampouco as simplificou a fim de "pô-las ao alcance das massas". Lope, que não se envergonhava de escrever para o vulgo, teria enrubescido ao escutar os poetas que agora falam para o povo. A propaganda comercial ainda não era o modelo retórico predileto de políticos e escritores a "serviço da humanidade". Nossos poetas se dirigiam a seus semelhantes, isto é, a seres dotados de razão e donos de um arbítrio. Seu próprio catolicismo lhes impedia de considerá-los como instrumentos ou coisas. Ao contrário, o princípio que rege a propaganda — e que seus beneficiários tiraram dos métodos comerciais da burguesia — omite a razão e a liberdade: o homem é um complexo de reações que é preciso estimular ou neutralizar conforme as circunstâncias.

Para nossos grandes autores a liberdade é uma graça de Deus. Postulam assim um mistério terrível e não sem analogias com o conflito da tragédia grega. Também eles se movimentam entre dois fins incompatíveis: se existe uma Providência, como pode o homem ser livre? E mais: qual pode ser o sentido da liberdade humana se não é referida a Deus? É a liberdade que distingue o homem

dos brutos, de modo que sua essência é o livre arbítrio; ora, se o ato livre leva o homem a realizar sua essência, como poderá esse ato ser contrário a Deus, em que essência e existência, ato e potência se resolvem em unidade? A resposta, tal como entre os gregos, é paradoxal. Quando Sigismundo obedece a sua voz interior, torna-se prisioneiro das estrelas, isto é, de sua natureza selvagem. Afirmar sua natureza implica assim não ser mais, mas ser menos, e literalmente perder o ser, perder-se. Todavia, negando-se a si mesmo e pondo freio em seu ser, salva-se. A verdadeira liberdade é exercida com a submissão a Deus. Essa negação é também uma afirmação e semelha o "Sim" com que Édipo e Antígona respondem ao Destino. Há, contudo, uma diferença capital: a liberdade dos heróis espanhóis consiste em dizer "Não" à natureza humana; a afirmação do Destino, em troca, é também uma afirmação do ser trágico do homem. Ainda que o mistério da liberdade como dádiva de Deus seja tão impenetrável quanto o do Destino que só se cumpre na liberdade do herói, suas conseqüências são diversas. No "Sim" do grego, o homem se ultrapassa, estica a corda do arco de sua vontade até seu limite extremo e assim participa do concerto cósmico. Nosso teatro proclama a pouca importância do homem; o grego, sua condição heróica. A liberdade de Sigismundo não é a justiça cósmica que se cumpre como ato de consciência, mas a Providência que se reflete a si mesma. O homem não é um nó de forças contrárias, mas um cenário ocupado por dois atores: Deus e o Diabo. Liberdade vencedora dos astros, como falam os belos versos de Calderón, mas liberdade que também consiste em negar aquele que a exerce. O herói, no sentido grego, desaparece. Não há tragédia senão auto sacramental ou drama sacro.

A doutrina do livre arbítrio e a da predestinação são um labirinto teológico em cuja saída nos esperam o nada ou o ser. Isso foi sentido com a alma e o corpo por nossos autores e seu público. Em nenhum teatro — salvo no grego e no Nô japonês — há lampejos metafísicos tão vivos. A brevidade de seu esplendor não nos impede de vislumbrar aquilo que chamam de abismos do ser. O tema central do teatro teológico espanhol é, como no grego, o sacrilégio. Mas a crítica observou, não sem razão, que nossos autores não se destacam na criação de caracteres. Todo teatro de idéias oferece a mesma fraqueza; e talvez a genialidade dos espanhóis consista precisamente em terem conseguido, com temas tão abstratos, criar caracteres humanos e não meros fantoches. Caracteres, tipos, seres de sangue e fogo cujo arrebatado passar pelo cenário corre sempre de par com o vento e a centelha, mas não heróis no sentido de Édipo e Prometeu, Orestes e Antígona. Deus saiu do homem. A vida é um sonho e os homens, os fantasmas desse sonho.

Lisarda, a protagonista central de *El esclavo del demonio*, é um desses temperamentos femininos que proliferam no teatro elisabetano e que Sade redescobriria e levaria a limites atrozes, mas que são excepcionais em nossa tradição dramática. Possuída por seu gênio temível e belo como uma catástrofe na qual o fogo fosse o principal ator, ela concebe o projeto de matar o pai e a irmã. Postada diante de suas vítimas, a graça — essa graça enigmática que inutilmente outros procuram — desce e detém o braço homicida. Se se compara esse episódio com a atitude dos irmãos incestuosos em *Tis a pitty she's a whore*, pode-se ter uma medida de tudo o que separa o tea-

tro espanhol do inglês. Mira de Mescua utiliza Lisarda para provar sua tese, e as paixões de sua heroína têm uma ressonância teológica. Os protagonistas de John Ford são uma realidade que irrompe, e a matança com que termina seu drama é algo semelhante ao estrondo final de um vulcão. Ao contrário de Mira de Mescua, o poeta inglês concebe a paixão como uma coisa sagrada. Nada mais revelador dessa consagração da natureza como força divina que as palavras de Giovanni ante os conselhos de seu pai espiritual:

Shall a peevish sound,
A customary form, from man to man,
Of brother and of sister, be a bar
'Twist my perpetual happiness and me?
Say that we had one father; say one womb —
Curse to my joys! — gave both us life and birth;
Are We not therefore each to other bound
So much the more by nature? by the links
Of Blood, of reason? nay, if you will have't,
Even of religion, to be ever one,
One soul, one flesh, one love, one heart, one all?

O lugar que Deus e o livre arbítrio ocupam no teatro espanhol, e a liberdade e o Destino no teatro grego, o tem no inglês a natureza humana. Mas o caráter sagrado da natureza não provém de Deus nem da legalidade cósmica: trata-se, antes, de uma força que se rebelou contra esses antigos poderes. Tamerlão, Macbeth, Fausto e o próprio Hamlet pertencem a uma raça blasfema, que não tem como leis senão suas paixões e desejos. E essa lei é terrível porque é a lei de uma natureza que abandonou Deus e se consagrou e ungiu a si mesma. Os elisabetanos

acabam de descobrir o homem. A maré de suas paixões lança Deus para fora de cena. À semelhança do Destino dos antigos e do Deus dos espanhóis, a natureza é uma divindade ambígua:

O, nature! What hadst thou do in hell
When thou didst bower the spirit of a fiend
In mortal paradise of such sweet flesh?

À queixa da jovem Julieta podem fazer eco a Duquesa de Malfi e o velho Lear, não, porém, Antígona nem Agamênon. A ambigüidade do homem e de sua natureza é de ordem diferente da das divindades antigas. Sigismundo e Édipo não são enganados por nenhum homem ou mulher alguma, mas pelos deuses. Daí que sua queixa tenha uma ressonância sobre-humana. Os heróis de Shakespeare e Webster estão sós, no sentido mais radical da palavra, porque seus gritos se perdem no vazio: Deus e o Destino saíram de seus céus. Com o desaparecimento dos deuses o cosmo perde coerência e irrompe o acaso. A necessidade grega e a graça divina dos espanhóis são mistérios impenetráveis, mas donos de uma lógica secreta. Mal o acontecer humano perde suas antigas referências sagradas, transforma-se numa sucessão de fatos sem sentido e que também perdem conexão entre si. O homem se torna um joguete do acaso. É verdade que Romeu e Julieta são vítimas do ódio de suas famílias e o drama poderia ser explicado como uma conseqüência das rivalidades de casta. Também é certo que teriam podido se salvar se não interviesse uma série de circunstâncias que nenhum poder, exceto a casualidade, congregou. No mundo de Shakespeare, o acaso substitui a necessidade. Ao mesmo tempo, inocência e culpa se

transformam em palavras sem valor. O equilíbrio dialético se rompe, a tensão trágica se afrouxa. Apesar de suas paixões devastadoras e de seus gritos que fazem tremer a terra, os personagens do teatro elisabetano não são heróis. Há algo de pueril em todos eles. Pueril e bárbaro. Violentos ou suaves, cândidos ou pérfidos, corajosos ou covardes, são um montão de ossos, sangue e nervos destinados a aplacar por um momento o apetite de uma natureza endeusada. Saciado, o tigre se retira da cena e deixa o teatro coberto de restos sangrentos: os homens. E o que significam todos esses despojos? A vida é um conto narrado por um idiota.

Dilacerada entre duas leis, Antígona escolhe a piedade: peca contra a lei da cidade para restabelecer o equilíbrio da balança divina. Orestes não recua ante o matricídio para cumprir a justiça e fazer andar novamente o mundo, paralisado pelo crime de Clitemnestra. A harmonia universal se realiza na liberdade do homem. A liberdade é o fundamento do ser. Se o homem renuncia à liberdade, surge o caos e o ser se perde. No mundo de Shakespeare assistimos ao regresso do caos. Desaparecem os limites entre as coisas e os seres, o crime pode ser virtude e a inocência, culpa. A perda da legalidade faz o mundo vacilar. A realidade é um sonho, um pesadelo. Andamos mais uma vez entre fantasmas.

O teatro espanhol se alimenta da tradição épica espanhola e da teologia. O teatro inglês também se apóia na crônica nacional e cerca de terça parte da obra de Shakespeare é composta de dramas históricos. Além do que, como observa Ezra Pound, para Shakespeare e seus contemporâneos a unidade da Europa ainda era uma realidade; daí que, livremente, como quem dispõe de um bem comum, se inspirem em temas e obras italianas, dinamar-

quesas ou espanholas.[1] A visão de mundo dos poetas elisabetanos revela de modo mais profundo a filiação entre o pensamento europeu renascentista e o teatro inglês. A substância do pensamento de Marlowe, Shakespeare, Ford, Webster ou Jonson é uma livre interpretação de Montaigne e Maquiavel. O individualismo de um Macbeth ou o de um Fausto são o reflexo das condições desses tempos, e entre essas condições se encontra justamente o pensamento da época. "Quase não é preciso ressaltar" — diz Eliot — "com que facilidade, numa época como aquela, a atitude senequista de orgulho, a atitude cínica de Maquiavel e cética de Montaigne, puderam se fundir no individualismo elisabetano." O que foi para os trágicos gregos a teologia de Homero e a filosofia, e para os espanhóis a neo-escolástica, foi o pensamento de Montaigne para os elisabetanos. A Europa dá aos poetas ingleses uma filosofia, concebida não tanto como um conjunto de doutrinas, mas como uma maneira de entender o mundo e o homem. Essa filosofia não era dogmática; era fluida e admitia variações, emendas e soluções inéditas, circunstância que não deixa de ter semelhança com a atitude dos gregos diante do mito.

O teatro francês não transforma uma matéria épica nacional, nem se volta para uma teologia ou uma filosofia a fim de pô-las à prova na ação dramática. Não examina os alicerces em que se apóia a sociedade francesa, nem remonta às suas origens épicas, nem é uma defesa ou uma crítica dos princípios que alimentam a Fran-

[1] A literatura européia é um todo, e as diversas literaturas nacionais que a compõem só são plenamente compreensíveis dentro desse todo. Sobre a concepção da poesia ocidental como uma "unidade de sentido", ver a obra de Ernest Robert Curtius, *Literatura europea y Edad Media latina*, Fondo de Cultura Económica, 1955.

ça. É verdade que a atitude de Corneille e Molière, diante das obras e dos temas espanhóis e italianos, não foi distinta da atitude dos elisabetanos; contudo, o modelo greco-latino acaba substituindo a mais livre e imediata tradição européia. A imagem da unidade européia é substituída pela figura abstrata de uma Grécia ideal. Assim, trata-se de um classicismo externo: o teatro francês não reproduz a evolução da tragédia grega — recriação de um herói épico e livre meditação sobre uma teologia nacional —, mas a escolhe como modelo estético. As leis que regem as tragédias de Racine são primordialmente leis estéticas: o teatro é um espaço ideal onde se movimentam, segundo um ritmo determinado, os personagens. A humanidade que ele nos mostra é bastante singular: nada mais humano que seus personagens e, da mesma forma, nada menos humano. O homem de Racine sofreu uma espécie de operação cirúrgica que, se o fez mais puro e abstrato — de modo que todos nós podemos nos reconhecer nele —, também lhe cerceou essa dimensão misteriosa que o faz fugir de sua própria humanidade e o põe em relação com os mundos inferiores e superiores.

O teatro de Racine — que nisso se aproxima do elisabetano — é um teatro de caracteres e situações. A situação — ou seja: a complicada trama de circunstâncias e relações dentro das quais se movem os protagonistas — substitui Deus e a necessidade. O caráter, a reação individual diante de uma dada situação, ocupa o lugar da liberdade. Nesse sentido Shakespeare e Racine são absolutamente modernos. Todavia, o universo de Shakespeare é o das paixões em rebelião. E essa mesma rebelião lhe outorga um caráter luciferino, isto é, sagrado. No teatro de Racine as paixões são terríveis, mas nunca

assumem um tom sobre-humano. Seus personagens se movimentam numa atmosfera pura e vazia, da qual não só desapareceu toda idéia de cosmo e divindade, como inclusive qualquer particularidade concreta. As referências a este mundo ou ao outro foram suprimidas. Os homens são vítimas de suas paixões, mas nada nos é dito sobre a origem última dessas paixões. Os heróis de Racine vivem suspensos num espaço abstrato, que não toca no mundo animal nem no mundo sobrenatural. Sua psicologia é inteiramente humana e é daí que extrai precisamente sua falta de humanidade: o homem sempre é, além de homem, outra coisa: anjo, demônio, besta, deus, fatalidade, história — algo impuro, alheio, "outro". As situações de Racine são ideais, no sentido em que é ideal, gratuito, estético um jogo de xadrez. Produto do entrecruzamento de circunstâncias e caracteres, a fatalidade possui uma tonalidade estética; é um jogo do qual se excluíram de antemão a ambigüidade divina e o capricho do acaso. O caos foi novamente expulso, não para entronizar o destino, mas em benefício de uma geometria das paixões. Racine nos oferece uma imagem transparente do homem, só que essa transparência dissolve a zona ambígua, obscura, verdadeira boca de sombras, pela qual entrevemos esse mais além que todo homem é.

Os românticos procuraram renovar a tradição espanhola e inglesa. Sua tentativa estava, porém, destinada ao fracasso; Hegel dizia que o teatro romântico não podia ser escrito pelos alemães porque já tinha sido escrito por Shakespeare e pelos espanhóis. O grande mito fáustico de Goethe é uma espécie de imenso monólogo do espírito ocidental se refletindo interminavelmente em suas próprias criações: tudo é espelho. O poeta alemão lutou toda sua vida contra esse subjetivismo, e seu culto

"às mães" — eco dos mistérios antigos — é uma tentativa de recuperar a divindade da totalidade natural. Os poetas dramáticos que o sucedem levam o subjetivismo ao extremo. Os personagens de Kleist vivem num mundo em que a realidade se tornou atroz porque o sonho e a subjetividade não podem penetrar nela: são prisioneiros cuja única porta de saída é a morte; Grabbe corrói os fundamentos até então sagrados da sociedade e cria heróis que conspiram contra a saúde do mundo. Nem Shakespeare nem Racine nem Calderón puseram uma interdição ao mundo; os românticos o condenam, e seu teatro é uma ata de acusação. A relação do poeta com a história varia radicalmente.

É verdade que nem todo teatro moderno condena o mundo em nome da subjetividade. A mesma coisa deve ser dita do romance. Todavia, quando não o condenam, negam-no e o dissolvem num jogo de espelhos. Da mesma maneira que a poesia lírica se torna poesia da poesia em Hölderin, o teatro se desdobra e se transforma numa vertiginosa representação de si mesmo. Ainda que esses jogos de reflexos culminem em Strindberg, Synge e Pirandello, iniciam-se no Renascimento: Cervantes faz romance do romance, Shakespeare crítica do teatro no teatro, Valázquez se pinta pintando. O artista se debruça sobre sua obra e não vê nela nada mais que seu rosto que, atônito, o contempla. Os heróis modernos são tão ambíguos quanto a realidade que os sustém. Esse movimento culmina em Pirandello, o poeta dramático que mais longe talvez tenha levado a revelação da *irrealidade* do homem. Para os antigos o mundo repousava sobre pilares sólidos, ninguém punha em dúvida as aparências porque ninguém duvidava da realidade. Na Ida-

de Moderna surge o humor, que dissocia as aparências e torna real o irreal, irreal o real. A arte "realista" por excelência, o romance, interdita a realidade da chamada realidade. A poesia do passado consagra os heróis, chamem-se estes Prometeu ou Sigismundo, Andrômaca ou Romeu. O romance moderno os examina e os nega, até mesmo quando se apieda deles.

AMBIGÜIDADE DO ROMANCE

Já foi dito muitas vezes que o traço distintivo da Idade Moderna — esta que agora expira diante dos nossos olhos — consiste em fundar o mundo no homem. E a pedra, o cimento em que se assenta a fábrica do universo é a consciência. Certo, nem toda filosofia moderna compartilha essa idéia. Mas, inclusive naquela que poderia parecer mais distanciada dessas tendências, a consciência surge como a conquista última e mais alta da história. Embora não funde o mundo na consciência, Marx faz da história uma longa caminhada em cujo termo o homem alienado será por fim dono de si mesmo, isto é, de sua própria consciência. Então a consciência deixará de ser determinada pelas leis da produção e terá dado o salto "da necessidade à liberdade", segundo a conhecida frase de Engels. Tão logo o homem seja o senhor e não a vítima das relações históricas, a existência social será determinada pela consciência e não o inverso, como agora.

Não deixa de ser estranho, por outro lado, que as ciências mais objetivas e rigorosas tenham se desenvolvido sem obstáculos dentro dessas convicções intelectuais. A estranheza desaparece se se adverte que, à diferença da antiga concepção grega da ciência, a da época moderna não é tanto uma versão ingênua da natureza — ou seja, uma visão do mundo natural tão qual o vemos — quanto uma criação das condições objetivas que permitam a verificação de certos fenômenos. Para os gregos a natureza era sobretudo uma realidade visível: aquilo que os olhos vêem; para nós, uma teia de reações e estímulos,

uma invisível rede de relações. A ciência moderna escolhe e isola parcelas de realidade e só realiza suas experiências após criar certas condições favoráveis à observação. De certo modo, a ciência inventa a realidade sobre a qual opera. A missão final que Marx consigna à espécie humana ao final do dédalo da história — a autonomia da consciência e sua possibilidade quase demiúrgica de criar a existência e modificá-la — o homem moderno realizou em determinados territórios da realidade. Também para o pensamento científico moderno a realidade objetiva é uma imagem da consciência e o mais perfeito de seus produtos.

Seja ao postular a consciência como o fundamento do universo, ou ao afirmar que não podemos operar sobre a realidade exterior se não a reduzimos previamente a dados na consciência, ou, finalmente, ao conceber a história como uma progressiva libertação da consciência daquilo que a determina ou aliena, a posição do homem moderno diante do cosmo e diante de si mesmo é radicalmente distinta da que assumiu no passado. A revolução de Corpérnico mostrou que o homem não era o centro do universo nem o rei da criação. O homem ficou só e destronado, embora apto a refazer sua morada terrestre. Como se sabe, a primeira conseqüência dessa atitude foi o desaparecimento de noções que eram a justificação da vida e o fundamento da história. Refiro-me ao complexo sistema de crenças que, para simplificar, se conhece como o sagrado, o divino ou o transcendente. Essa mudança não se deu apenas na esfera das idéias — se é que se pode falar de idéias desencarnadas ou puras —, e sim na zona menos precisa, mas muito mais ativa, das convicções intelectuais. Foi uma mudança histórica e, mais que isso, uma mudança revolucionária, pois consistiu na substituição de um mundo de valores por

outro. Ora, toda revolução aspira a fundar uma ordem nova em princípios certos e inalteráveis, que tendem a ocupar o lugar das divindades deslocadas. Toda revolução é ao mesmo tempo uma profanação e uma consagração.

O movimento revolucionário é uma profanação porque derruba as velhas imagens; mas essa degradação é sempre acompanhada de uma consagração do que até então era considerado profano: a revolução consagra o sacrilégio. Os grandes reformadores foram considerados sacrílegos porque efetivamente profanaram os mistérios sagrados, desnundaram-nos e exibiram-nos como equívocos ou como verdades incompletas. E simultaneamente consagraram verdades que até então tinham sido ignoradas ou reputadas profanas. Buda denuncia como ilusória a metafísica dos upanixades: o eu não existe e o *atmã* é um enganoso jogo de reflexos; Cristo rompe com o judaísmo e oferece a salvação a todos os homens; Lao-tsé zomba das virtudes confucianas e converte-as em crimes, enquanto santifica o que seus adversários consideravam pecado. Toda revolução é a consagração de um sacrilégio, que se converte num novo princípio sagrado.

A revolução moderna ostenta um traço que a faz única na história: sua impotência para consagrar os princípios em que se fundamenta. Com efeito, desde o Renascimento — e particularmente a partir da Revolução Francesa, que consuma o triunfo da modernidade — erigiram-se mitos e religiões seculares que desmoronam mal são tocados pelo ar vivo da história. Parece desnecessário recordar os fracassos da religião da humanidade ou da ciência. E como ao sacrilégio não se seguiu a consagração de novos princípios, produziu-se um vazio na consciência. Esse vazio se chama o espírito laico. O espírito laico ou a neutralidade. Ora, "onde morrem os deuses,

nascem os fantasmas". Nossos fantasmas são abstratos e implacáveis. A pátria deixa de ser uma comunidade, uma terra, algo concreto e palpável, e se converte numa idéia a que se sacrificam todos os valores humanos: a nação. Ao antigo senhor — tirânico ou clemente, mas a quem sempre se pode assassinar — sucede o Estado, imortal como uma idéia, eficaz como uma máquina, impessoal como elas e contra o qual não valem as súplicas nem o punhal, porque nada o torna piedoso nem o mata. Ao mesmo tempo, o culto à técnica conquista as almas e substitui as antigas crenças mágicas. Mas a magia se funda num duplo princípio: o universo é um todo em movimento, presidido pelo ritmo; e o homem está em relação viva com esse todo. Tudo muda porque tudo se comunica. A metamorfose é a expressão dessa vasta comunidade vital de que o homem é um dos dois termos. Podemos mudar, sermos pedras ou astros, se conhecemos a palavra justa que abre as portas da analogia. O homem mágico está em comunicação constante com o universo, faz parte de uma totalidade na qual se reconhece e sobre a qual pode operar. O homem moderno serve-se da técnica como seu antepassado das fórmulas mágicas, sem que aquela, ademais, lhe abra porta alguma. Ao contrário, fecha-lhe toda possibilidade de contacto com a natureza e com seus semelhantes: a natureza converteu-se num complexo sistema de relações causais no qual as qualidades desaparecem e se transformam em puras quantidades; e seus semelhantes deixaram de ser pessoas e são utensílios, instrumentos. A relação do homem com a natureza e com seu próximo não é essencialmente diversa da que mantém com seu automóvel, seu telefone ou sua máquina de escrever. Enfim, a credulidade mais grosseira — conforme se vê nos mitos políticos — é a outra face do espírito positivo. Ninguém

tem fé, mas todos criam ilusões. Só que as ilusões se evaporam e nada resta então, a não ser o vazio: niilismo e grosseria. A história do espírito laico ou burguês poderia se intitular, como na série de Balzac: *As ilusões perdidas.*

A revolução burguesa proclamou os direitos do homem; ao mesmo tempo, porém, pisoteou-os em nome da propriedade privada e do livre comércio; declarou sacrossanta a liberdade, mas submeteu-a às conveniências do dinheiro; e afirmou a soberania dos povos e a igualdade dos homens, enquanto conquistava o planeta, reduzia à escravidão velhos impérios e estabelecia na Ásia, África e América os horrores do regime colonial. A sorte final dos ideais burgueses não é excepcional. Impérios e Igrejas recrutam seus funcionários e oficiais entre os velhos revolucionários e seus filhos. Assim, o verdadeiro problema não reside na fatal degradação dos princípios, nem em seu confisco, para uso próprio, por uma classe ou um grupo, mas na própria natureza desses princípios. Como pode ser o homem fundamento do mundo se ele é o ser que é por essência mudança, perpétuo chegar a ser que jamais se alcança a si mesmo e que só pára de se transformar para morrer? Como escapar ou transcender a contradição que carrega o espírito crítico em seu seio e, portanto, todos os movimentos revolucionários modernos? Apenas talvez uma revolução que se fundasse no princípio original de toda revolução: a mudança. Apenas um movimento que se voltasse sobre si mesmo, para fazer a "revolução da revolução", poderia impedir a queda fatal no terror cesário ou na mistificação burguesa. Uma revolução assim tornaria impossível a transformação do espírito crítico em ortodoxia eclesiástica, do instante revolucionário em data santificada, do dirigente em César e do herói morto em múmia divini-

zada. Mas essa revolução se destruiria sem cessar a si mesma e, levada ao seu extremo, seria a negação do próprio princípio que a move. O niilismo seria seu resultado final. Assim, o que distingue a revolução moderna das antigas não é tanto nem exclusivamente a corrupção dos ideais primitivos, nem a degradação de seus princípios libertadores em novos instrumentos de opressão, quanto a impossibilidade de consagrar o homem como fundamento da sociedade. E essa impossibilidade de consagração se deve à própria índole do instrumento empregado para derrubar os antigos poderes: o espírito crítico, a dúvida racional.

A crítica racional sempre foi um instrumento de libertação, pessoal ou social. Buda apresenta-se como um crítico da tradição e pede a seus ouvintes que não aceitem suas palavras sem antes as terem examinado. Só que o budismo — ao menos em sua forma primitiva — não pretende explicar os fundamentos do mundo e sim nos oferecer uma via de escape. Daí a reticência de Gautama ante certas perguntas: "A vida religiosa não depende do dogma da eternidade do cosmo ou de seu caráter perecível... Qualquer que seja nossa opinião sobre esses assuntos, a verdade é que nascemos, morremos, envelhecemos e sofremos miséria, dor e desespero." A doutrina tende à extinção da dor e do mal. Sua crítica possui uma função precisa: iluminar o homem, limpá-lo da ilusão do eu e do desejo. O pensamento moderno, pelo contrário, vê na razão crítica seu fundamento. Às criações da religião opõem-se as construções da razão; seus paraísos não estão fora do tempo, na outra vida ou no instante de iluminação que nega a corrente temporal, e sim no próprio tempo, no suceder histórico: são utopias sociais. Enquanto que o mito se situa fora da história, a utopia é uma promessa que tende a se realizar aqui entre

nós e num tempo determinado: o futuro. Mas as utopias, como filhas do espírito racional, estão sujeitas à crítica racional. Uma sociedade que se define a si mesma como racional — ou que tende a sê-lo — tem de ser crítica e instável, pois a razão é antes de tudo crítica e exame. Daí que a distância entre os princípios e a realidade — presente em toda sociedade — se converte entre nós numa verdadeira e insuperável contradição. O Estado liberal se funda na liberdade de exame e no exercício do espírito crítico; negar esses princípios seria negar sua legitimidade histórica e sua própria existência. Nada o justifica a não ser eles. Ao mesmo tempo, a realidade é que o Estado e a classe dirigente não vacilam em recorrer à força toda vez que esse espírito de exame faz vacilar a ordem social. Daí que as palavras mudem de sentido e se tornem ambíguas: a repressão se faz em nome da liberdade de exame. Nas sociedades antigas o exercício do poder não continha hipocrisia alguma, pois seus fundamentos nunca estiveram em discussão; ao contrário, o fundamento do poder moderno é precisamente a possibilidade de discuti-lo. Tal é a origem da dobrez e do sentimento de ilegitimidade que tinge a consciência burguesa. Os títulos do burguês para dirigir a sociedade não são claros; são o fruto de uma prestidigitação, de um rápido trocar de mãos. A crítica que lhe serviu para destronar a monarquia e a nobreza lhe serve agora para ocupar seu lugar. É um usurpador. Como uma ferida secreta que nada cicatriza, a sociedade moderna carrega dentro de si um princípio que a nega e que ela não pode renegar sem se renegar a si mesma e se destruir. A crítica é seu alimento e seu veneno.

Ao iniciar esta terceira parte de nosso estudo apontou-se que a função mais imediata da poesia, o que poderia

se chamar de sua função histórica, consiste na consagração ou transmutação de um instante, pessoal ou coletivo, em arquétipo. Nesse sentido, a palavra poética funda os povos. Sem épica não há sociedade possível porque não existe sociedade sem heróis em que se reconhecer. Jacob Burckhardt foi um dos primeiros a advertir que a épica da sociedade moderna é o romance. Mas deteve-se nessa afirmação e não penetrou na contradição que encerra o fato de chamar de épico um gênero ambíguo, no qual cabem desde a confissão e a autobiografia até o ensaio filosófico.

O caráter singular do romance provém, em primeiro lugar, de sua linguagem. É prosa? Se pensamos nas epopéias, evidentemente sim. Mas mal a comparamos aos gêneros clássicos da prosa — o ensaio, o discurso, o tratado, a epístola ou a história — percebemos que não obedece às mesmas leis. No capítulo consagrado ao verso e à prosa observou-se que o prosador luta contra a sedução do ritmo. Sua obra é uma batalha constante contra o caráter rítmico da linguagem. O filósofo ordena as idéias conforme uma ordem racional; o historiador narra os fatos com o mesmo rigor linear. O romancista não demonstra nem conta: recria um mundo. Embora seu ofício seja o de relatar um acontecimento — e nesse sentido assemelha-se ao historiador —, não lhe interessa contar o que se passou, mas reviver um instante ou uma série de instantes, recriar um mundo. Por isso recorre aos poderes rítmicos da linguagem e às virtudes transmutadoras da imagem. Sua obra inteira é uma imagem. Assim, por um lado, imagina, poetiza; por outro, descreve lugares, fatos, almas. Confina com a poesia e com a história, com a imagem e com a geografia, com o mito e com a psicologia. Ritmo e exame de consciência, crítica e imagem, o romance é ambíguo. Sua essencial im-

pureza brota de sua constante oscilação entre a prosa e a poesia, o conceito e o mito. Ambigüidade e impureza que lhe vêm do fato de ser o gênero épico de uma sociedade fundada na análise e na razão, isto é, na prosa.

O herói épico é um arquétipo, um modelo. Como arquétipos, Aquiles ou Sigfrid são invulneráveis; como homens estão sujeitos à sorte de todo mortal; há sempre uma fenda secreta no corpo ou na alma do herói pela qual penetram ou a morte ou a derrota. O calcanhar de Aquiles é o selo de sua mortalidade, a marca de sua natureza humana. E quando ele cai, ferido pela fatalidade, recobra sua natureza divina: a ação heróica é a reconquista da divindade. No herói pelejam dois mundos, o sobrenatural e o humano, mas essa luta não implica ambigüidade alguma. Trata-se de dois princípios que disputam uma alma e um deles acabará por vencer o outro. No romance não há nada semelhante. Razão e loucura em Dom Quixote, vaidade e amor em Rastignac, avareza e generosidade em Benigna formam uma única teia. Não se sabe nunca onde terminam os ciúmes e onde começa o amor para Swann. Por isso nenhum desses personagens pode ser realmente um arquétipo, no sentido em que o são Aquiles, o Cid ou Rolando. Épica de heróis que raciocinam e duvidam, épica de heróis duvidosos, dos quais ignoramos se são loucos ou prudentes, santos ou demônios. Muitos são céticos, outros francamente rebeldes e anti-sociais, e todos em aberta ou secreta luta contra seu mundo. Épica de uma sociedade em luta consigo mesma.

Nem Aquiles nem Cid duvidam das idéias, crenças e instituições do seu mundo. Os heróis da epopéia estão bem plantados em seu universo e por isso suas relações com sua sociedade são as naturais da planta com a terra que lhe é própria. Arjuna não põe em julgamento a ordem cósmica nem as hierarquias sociais, Rolando é todo

fidelidade a seu senhor. O herói épico nunca é rebelde e o ato heróico geralmente tende a restabelecer a ordem ancestral, violada por uma falta mítica. Tal é o sentido do regresso de Odisseu ou, na tragédia, o da vingança de Orestes. A justiça é sinônimo da ordem natural. Ao invés disso, a dúvida do herói novelesco sobre si mesmo também se projeta sobre a realidade que o sustenta. São moinhos ou são gigantes o que vêem Dom Quixote e Sancho? Nenhuma das duas possibilidades é verdadeira, parece nos dizer Cervantes: são gigantes e são moinhos. O realismo do romance é uma crítica da realidade e até uma suspeita de que seja tão irreal como os sonhos e as fantasias de Dom Quixote. Odette era lésbica, Gilberte dizia a verdade, Mathilde amava Julien Sorel, Smerdiakov matou o velho Karamazov? Onde está a realidade e que espécie de estranho realismo é o de todos esses romancistas? O mundo que rodeia esses heróis é tão ambíguo como eles próprios.

A passagem do ideal épico para o romanesco pode ser muito bem observada em Ariosto e em Cervantes. Orlando não é só uma tentativa extemporânea de poema épico: também é uma burla do ideal cavaleiresco. A perfeição das estrofes, o brilho das imagens e o exagero da invenção contribuem para sublinhar o tom grotesco. O idealismo de Ariosto é um irrealismo. A verdadeira épica é realista: embora Aquiles fale com deuses e Odisseu baixe aos infernos, ninguém duvida de sua realidade. Essa realidade é composta de uma mescla do mítico e do humano, de modo que a passagem do cotidiano para o maravilhoso é insensível: nada mais natural que Diomedes fira Afrodite na batalha. Em Ariosto tudo é irreal. E como se trata de sentimentos e façanhas sublimes, sua própria irrealidade os torna grotescos. O sublime grotesco está próximo do humor, mas ainda não é o humor. Nem Homero nem Virgílio o conheceram; Ariosto parece pressenti-lo, mas este só nasce com Cervantes. Por força do humor, Cervantes é o Homero da sociedade moderna. Para Hegel a ironia consiste em inserir a subjetividade na ordem da objetividade; pode se acrescentar que se trata de uma subjetividade crítica. Assim, os mais desarrazoados personagens de Cervantes possuem uma certa dose de consciência de sua situação; e essa consciência é crítica. Diante dela, a realidade vacila, embora sem ceder de todo: os moinhos são gigantes por um instante, para logo serem moinhos com maior força e aprumo. O humor torna ambíguo tudo que ele toca: é um juízo implícito sobre a realidade e seus valores, uma espécie de suspensão provisória, que os faz oscilar entre o ser e o não ser. O mundo de Ariosto é descaradamente irreal e o mesmo ocorre com seus personagens. Na obra de Cervantes há uma comunicação contínua entre realidade e fantasia, loucura e senso comum. A realidade castelhana, com sua presença apenas, faz de Dom Quixote um espantalho, um personagem irreal; mas de súbito Sancho duvida e já não sabe se Aldonza é Dulcinéia ou a lavradora que ele conhece, se Clavileño é um corcel ou um pedaço de madeira. É a realidade castelhana que agora vacila e parece inexistente. A desarmonia entre Dom Quixote e seu mundo não se resolve, como na épica tradicional, pelo triunfo de um dos princípios, mas por sua fusão. Essa fusão é o humor, a ironia. A ironia e o humor são a grande invenção do espírito moderno. São o equivalente do conflito trágico e por isso nossos grandes romances resistem à proximidade do teatro grego. A fusão da ironia é uma síntese provisória, que impede todo desenlace efetivo. O conflito romanesco não pode dar nascimento a uma arte trágica.

Épica de uma sociedade que se funda na crítica, o romance é um juízo implícito sobre essa mesma sociedade. Em primeiro lugar, como se viu, é uma pergunta sobre a realidade da realidade. Essa pergunta — que não tem resposta possível, porque sua colocação já exclui toda contestação — é um ácido que corrói toda a ordem social. Embora o mundo feudal não fique mais em pé no romance de Cervantes, tampouco sua época merece a absolvição. Em *O vermelho e o negro* há uma evidente nostalgia pelo mundo heróico e em nome dessa nostalgia Julien Sorel condena a realidade que o cerca; mas a figura de Mathilde não seria também uma condenação do passado? A oposição entre o mundo romanesco e o da poesia antiga é acentuada com maior clareza em Balzac. Sua obra é uma réplica à *Divina comédia*. Como esta, a *Comédia humana* possui seu inferno, seu paraíso, seu purgatório e até seu limbo. Mas o poema de Dante é um canto e assim termina: como um louvor à criação. Dificilmente pode se dizer algo semelhante sobre a obra de Balzac. Descrição, análise, história de uma classe que ascende, relato de seus crimes, de suas paixões e de suas secretas renúncias, a *Comédia humana* participa da enciclopédia e da epopéia, da criação mítica e da patologia, da crônica e do ensaio histórico, enxerto de inspiração e de investigação científica, de utopia e de crítica. É uma história mítica, um mito que escolheu as formas da história para encarnar-se e que termina num juízo. Um Juízo Final em que a sociedade se condena a si mesma e a seus princípios. Um século mais tarde, nas últimas páginas de outro romance, quando o narrador assiste a uma reunião na casa do Príncipe de Guermantes, Proust repete o gesto e torna a condenar a sociedade que pretendera reviver e contar. O romance é uma épica que se volta contra si mesma e que se nega de uma maneira

tríplice: como linguagem poética, consumida pela prosa; como criação de heróis e de mundos, aos quais o humor e a análise tornam ambíguos; e como canto, pois aquilo que sua palavra tende a consagrar e exaltar se converte em objeto de análise e no fim de contas em condenação sem apelo.

Nada mais natural que tenha sido a França o lugar de eleição do romance. O francês é o mais analítico dos idiomas atuais e nesse país o espírito moderno encarna-se com maior precisão e clareza que em outros. No resto da Europa parece que a história processou-se por saltos, rupturas e interrupções; na França, pelo menos desde o século XVII até o primeiro quarto do século XX, tudo parece ter sido feito a seu tempo: a Academia prepara a Enciclopédia, esta a Revolução, a Revolução o Império, e assim sucessivamente. A Espanha, a Itália, a Alemanha e a própria Inglaterra não possuem uma história tão fluida e coerente. Essa impressão, ademais, sem dúvida é ilusória e depende da peculiar perspectiva histórica de nossa época. Mas se é ilusório ver na história da França o modelo da evolução da moderna sociedade ocidental, não o é considerar a construção do romance francês como um verdadeiro arquétipo. Certo, como esquecer Cervantes e Pérez Galdós, Dickens e Melville, Tolstoi e Dostoievski? Mas nenhum país e língua alguma contam com tal sucessão ininterrupta de grandes romancistas, de Laclos a Proust. A sociedade francesa se vê nessas criações e, alternativamente, diviniza-se e examina-se. Ela se canta, mas ao mesmo tempo se julga e se condena.

A crise da sociedade moderna — que é crise dos princípios de nosso mundo — manifestou-se no romance como um regresso ao poema. O movimento iniciado por Cer-

vantes repete-se agora, embora em sentido inverso, em Joyce, Proust e Kafka. Cervantes desprende o romance do poema épico burlesco; seu mundo é indeciso como o da aurora, e daí o caráter alucinante da realidade que nos oferece. Sua prosa confina às vezes com o verso, não só porque com certa freqüência incorre em hendecassílabos e octossílabos, como também pelo emprego deliberado de uma linguagem poética. Sua obsessão pela poesia revela-se sobretudo na limpidez da linguagem de *Los trabajos de Persiles y Segismunda,* que ele considerava como a mais perfeita de suas obras e na qual abundam trechos que são verdadeiros poemas. À medida que são maiores as conquistas do espírito de análise, o romance abandona a linguagem da poesia e se aproxima da prosa. Mas a crítica está destinada a se refutar a si mesma. A prosa se nega como prosa. O autor de *Madame Bovary* é também o de *Salambô* e da *Legenda de São Julião, o Hospitaleiro.* Os triunfos da razão são também suas derrotas, conforme se vê em Tolstoi, Dostoievski, Swift ou Henry James. Desde os princípios deste século o romance tende a ser poema de novo. Não é necessário sublinhar o caráter poemático da obra de Proust, com seu ritmo lento e suas imagens provocadas por uma memória cujo funcionamento não deixa de apresentar analogias com a criação poética. Tampouco é mister se deter na experiência de Joyce, que faz a palavra recuperar sua autonomia para que se rompa o fio do pensamento discursivo. O mundo de Kafka é uma Comédia infernal, onde a Predestinação desempenha o mesmo papel que a Graça no teatro de Calderón. Não sei se D. H. Lawrence e Faulkner são grandes romancistas, mas estou seguro de que pertencem à raça dos poetas. Esse regresso ao poema é mais visível ainda em escritores germânicos, como Ernst Jünger. Em outras obras não é tanto a in-

vasão da maré rítmica o decisivo, mas a reconquista da temperatura heróica. Os heróis de Malraux duvidam em plena ação — embora quisessem não duvidar. Há uma frase da *A condição humana* que escandalizava Trotski: "O marxismo não é uma filosofia e sim um destino." Nela vejo o germe de um teatro futuro, pois condensa as contradições do espírito moderno e da história que vivemos.

As mesmas tendências podem ser observadas no teatro contemporâneo. Desde o ocaso do Romantismo, o teatro caíra na órbita de gravitação da prosa e Ibsen representa o apogeu dessa direção. Mas com Strindberg a poesia regressa — e de maneira terrível e fulminante. O último grande dramaturgo da estirpe crítica foi Shaw e não deixa de ser significativo que seus sucessores se chamem Synge, Yeats e Eliot. Neles, como em García Lorca, o ritmo poético vence a prosa e o teatro volta a ser poesia. Enfim, os dramaturgos centrais desse período, Paul Claudel e Bertolt Brecht, são antes de tudo e sobretudo poetas. Não deixa de ser instrutivo que esses dois nomes apareçam juntos, de uma maneira quase involuntária, quando se pensa no teatro moderno. Vivos, tudo os opunha entre si: estética, filosofia, crenças e destino pessoal. E sem embargo cada um à sua maneira nega o mundo moderno; os dois buscam e encontram na tradição do Extremo Oriente um sistema de signos que lhes servirá para transformar o neutro cenário de nosso teatro num espaço significativo; ambos, por fim, lograram em suas melhores obras essa fusão entre a idéia e o ato, a pessoa e a palavra, na qual se funda o caráter *exemplar* do grande teatro. Pois o teatro é a prova do ato pela palavra e desta por aquele; quero dizer: é a objetivação da linguagem em ações e também o contrário: a palavra ilumina o ato, torna-o lúcido, faz a história refletir.

Em suma, a luta entre prosa e poesia, consagração e análise, canto e crítica, latente desde o nascimento da sociedade moderna, resolve-se pelo triunfo da poesia. E isso é verdade mesmo em Brecht: o famoso "distanciamento" não tende a dissolver nosso juízo sobre a realidade do que ocorre no cenário, mas nos convida a nos unirmos ou nos opormos à ação. A vitória da poesia, porém, é o sinal de extinção da Idade Moderna. O teatro e o romance contemporâneos não cantam um nascimento e sim um funeral: o de seu mundo e o das formas que engendrou.

A poesia é revelação da condição humana e consagração de uma experiência histórica concreta. O romance e o teatro modernos se apóiam em sua época, inclusive quando a negam. Ao negá-la, consagram-na. O destino da lírica foi diferente. Mortas as antigas deidades e a própria realidade objetiva negada pela consciência, o poema não tem mais nada que contar, exceto seu próprio ser. O poeta canta o canto. Mas o canto é comunicação. Ao monólogo não pode se seguir outra coisa que o silêncio, ou uma aventura entre todas desesperada e extrema: a poesia não mais se encarnará na palavra e sim na vida. A palavra poética não consagrará a história, mas será história, vida.

O VERBO DESENCARNADO

O romance e o teatro são formas que permitem um compromisso entre o espírito crítico e o poético. O primeiro, ademais, o exige: sua essência consiste precisamente em ser um compromisso. A poesia lírica, ao contrário, canta paixões e experiências irredutíveis à análise e que constituem um gasto e uma dissipação. Exaltar o amor significa uma provocação, um desafio ao mundo moderno, pois é algo que escapa à análise e que constitui uma exceção inclassificável; daí o estranho prestígio do adultério durante a Idade Moderna: se para os antigos era um crime ou um fato sem importância, no século XIX converte-se num repto à sociedade, uma rebelião e um ato consagrado pela luz ambígua do maldito. (Assistimos agora ao fenômeno contrário: a voga do erotismo suprime seus poderes de destruição e criação. Passagem do pecado para a diversão anônima...) O sonho, a divagação, o jogo dos ritmos, a fantasia, também são experiências que alteram sem possível compensação a economia do espírito e turvam o discernimento. Para o burguês, a poesia é uma distração — mas a quem distrai, a não ser a alguns extravagantes? — ou é uma atividade perigosa; e o poeta um *clown* inofensivo — embora dispendioso — ou um louco e um criminoso em potencial. A inspiração é embuste ou enfermidade, e é possível classificar as imagens poéticas — curiosa confusão que ainda persiste — como produtos das enfermidades mentais.

Os "poetas malditos" não são uma criação do Romantismo: são o fruto de uma sociedade que expulsa

aquilo que não pode assimilar. A poesia nem ilumina nem diverte o burguês. Por isso desterra o poeta e transforma-o num parasita ou vagabundo. Daí também que os poetas não vivam, pela primeira vez na história, de seu trabalho. Seu labor não vale nada e esse *não vale nada* traduz-se precisamente num *não ganhar nada*. O poeta deve buscar outra ocupação — desde a diplomacia até o roubo — ou perecer de fome. Essa situação confunde-se com o nascimento da sociedade moderna: o primeiro poeta "louco" foi Tasso; o primeiro "criminoso" foi Villon. Os "Séculos de Ouro" espanhóis estão povoados de poetas-mendigos e a época elisabetana de líricos-rufiões. Góngora mendigou toda a sua vida, fez trapaças no jogo e acabou cercado pelos credores; Lope valeu-se de serviços avulsos; na velhice de Cervantes há um penoso incidente no qual aparecem com luz equívoca mulheres de sua família; Mira de Mescua, cônego em Granada e dramaturgo em Madri, recebia por uma função que não desempenhava; Quevedo, com sorte diversa, entregou-se à política;[1] Alarcón refugiou-se na alta burocracia... Marlowe foi assassinado numa obscura intriga, depois de ter sido acusado de ateísmo e libertinagem; Jonson foi poeta laureado e recebia, além de uma soma em dinheiro, uma barrica anual de vinho; ambas insuficientes; Donne virou a casaca e assim logrou ascender a Deão da Catedral de São Paulo... No século XIX a situação social dos poetas piora. Desaparecem os mecenas e suas receitas diminuem, com exceções como a de Hugo. A poesia não tem cotação, não é um valor que pode se transformar em dinheiro, como a pintura. As "tiragens limitadas" não foram tanto uma manifestação do

[1] Sobre Quevedo, político realista, ver o ensaio de Raimundo Lida, "Cartas de Quevedo", publicado no número 1 de *Cuadernos Americanos*, México, 1953.

espírito de seita da nova poesia, mas um recurso para vender mais caro, em razão do pouco número de exemplares, livros que de qualquer modo o público não compraria. O *Manifesto comunista* afirma que "a burguesia converteu o médico, o advogado, o sacerdote, o poeta e o homem de ciência em servidores pagos". Isso é verdade, com uma exceção: a burguesia fechou os seus cofres aos poetas. Nem criadores, nem bufões: párias, fantasmas, vadios.

Essa descrição seria incompleta caso se omitisse que a oposição entre o espírito moderno e a poesia inicia como um acordo. Com a mesma decisão do pensamento filosófico a poesia tenta fundar a palavra poética no próprio homem. O poeta não vê em suas imagens a revelação de um poder estranho. Diversamente das sagradas escrituras, a escritura poética é a revelação de si que o homem faz a si. Dessa circunstância procede o fato de a poesia moderna ser também teoria da poesia. Movido pela necessidade de fundar sua atividade em princípios que a filosofia lhe recusa e que a teologia só lhe concede em parte, o poeta desdobra-se em crítico. Coleridge é um dos primeiros a se debruçar sobre a criação poética, a fim de lhe perguntar o que significa ou diz realmente o poema. Para o poeta inglês a imaginação é o dom mais alto do homem e em sua forma primordial "a faculdade original de toda percepção humana". Essa concepção inspira-se na de Kant. Segundo a interpretação que Heidegger fez de *Crítica da razão pura*: a "imaginação transcendental" é a raiz da sensibilidade e do entendimento que torna possível o juízo... A imaginação desdobra ou projeta os objetos e sem ela não haveria nem percepção nem juízo; ou melhor, como manifestação da temporalidade que é, desdobra-se e apresenta os objetos à sensibilidade e ao entendimento. Sem essa operação

— na qual consiste propriamente o que chamamos de "imaginar" — seria impossível a percepção[1]. Razão e imaginação ("transcendental" ou "primordial") não são faculdades opostas: a segunda é o fundamento da primeira e o que permite perceber e julgar o homem. Numa segunda acepção da palavra, Coleridge concebe a imaginação não só como um órgão do conhecimento, mas também como a faculdade de expressá-lo em símbolos e mitos. Nesse segundo sentido o saber que a imaginação nos entrega não é realmente um conhecimento: é o saber supremo, *"it's a form of Being, or indeed it is the only Knowledge that truly is, and all other Science is real only as it is symbolical of this"*.[2] Imaginação e razão, em sua origem uma só e mesma coisa, terminam por se fundir numa evidência que é indizível, exceto através de uma representação simbólica: o mito. Em suma, a imaginação é primordialmente um órgão de conhecimento, posto que é a condição necessária de toda percepção; e, além disso, é uma faculdade que expressa, mediante mitos e símbolos, o saber mais alto.

Poesia e filosofia culminam no mito. A experiência poética e a filosófica confundem-se com a religião. Mas a religião não é uma revelação e sim um estado de alma, uma espécie de acordo último do ser do homem com o ser do universo. Deus é uma substância pura, sobre a qual a razão nada pode dizer, exceto que é indizível: *"The divine truths of religion should have been revealed to us in the form of poetry; and that at all times poets, not the slaves of any particular sectarian opinion, should have joined to support all those delicate sentiments of*

[1] Martin Heidegger, *Kant y el problema de la metafísica*, Fondo de Cultura Económica, México, 1954.
[2] *On method*. Essay XI.

the heart..."[1] Religião é poesia, e suas verdades, acima de toda opinião sectária, são verdades poéticas: símbolos ou mitos. Coleridge despoja a religião de sua qualidade construtiva, o ser revelação de um poder divino, e a reduz à intuição de uma verdade absoluta, que o homem exprime através de formas místicas e poéticas. Por outro lado, a religião *is the poetry of Mankind*. Assim, funda a verdade poético-religiosa no homem e converte-a numa forma histórica. Pois a frase "a religião é a poesia da humanidade" quer dizer efetivamente: a forma que a poesia tem de se encarnar nos homens e se fazer rito e história é a religião. Nessa idéia, comum a todos os grandes poetas da Idade Moderna, encontra-se a raiz da oposição entre poesia e humanidade. A poesia proclama-se como um princípio rival do espírito crítico e como o único que pode substituir os antigos princípios sagrados. A poesia concebe-se como o princípio original sobre o qual, como manifestações secundárias e históricas, quando não como superposições tirânicas e máscaras encobridoras, descansam as verdades da religião. Daí que o poeta só possa ver com bons olhos a crítica que o espírito racional faz da religião. Tão logo, porém, esse mesmo espírito crítico se proclama sucessor da religião, ele o condena.

Sem dúvida, as reflexões anteriores simplificam em excesso o problema. Já se sabe que a realidade é mais rica que os nossos esquemas intelectuais. Contudo, reduzida ao essencial, não é outra a posição do Romantismo alemão, desde Hölderlin e, a partir desse momento, de todos os poetas europeus, chamem-se Hugo ou Baudelaire, Shelley ou Wordsworth. Não é inútil repetir, por outro lado, que todos esses poetas coincidem em algum

[1] *Literary biography*.

momento com a revolução do espírito crítico. Não poderia ser de outro modo, pois já se viu que a empresa poética coincide lateralmente com a revolucionária. A missão do poeta consiste em ser a voz desse movimento que diz "Não" a Deus e a seus hierarcas e "Sim" aos homens. As Escrituras do mundo novo serão as palavras do poeta revelando um homem livre de deuses e senhores, sem intermediários diante da vida e da morte. A sociedade revolucionária é inseparável da sociedade fundada na palavra poética. Por isso não é estranho que a Revolução Francesa suscitasse uma imensa expectativa em todos os espíritos e que conquistasse a simpatia dos poetas alemães e ingleses. Certo, à esperança segue-se a hostilidade; mais tarde, porém — amortecido ou justificado o duplo escândalo do terror revolucionário e do cesarismo napoleônico —, os herdeiros dos primeiros poetas românticos voltam a identificar poesia e revolução. Para Shelley o poeta moderno ocupará o seu antigo lugar, usurpado pelo sacerdote, e voltará a ser a voz de uma sociedade sem monarcas. Heine reclama para seu túmulo a espada do guerreiro. Todos vêem na grande rebelião do espírito crítico o prólogo de um acontecimento ainda mais decisivo: o advento de uma sociedade fundada na palavra poética. Novalis adverte que "a religião não é senão poesia prática", isto é, poesia encarnada e vivida. Mais ousado que Coleridge, o poeta alemão afirma: "A poesia é a religião original da humanidade." Restabelecer a palavra original, missão do poeta, equivale a restabelecer a religião original, anterior aos dogmas das Igrejas e dos Estados.

A atitude de William Blake ilustra de modo insuperável a direção da poesia e o lugar que ocupa ao se iniciar nossa época. Blake não regateia seus ataques e sarcasmos contra os profetas do Século das Luzes, especialmente

contra o espírito voltairiano. Só que, com o mesmo furor, não cessa de zombar do cristianismo oficial. A palavra do poeta é a palavra original, anterior a Bíblias e Evangelhos: "O gênio poético é o homem verdadeiro... as religiões de todas as nações derivam de diferentes recepções do gênio poético... os Testamentos judeu e cristão derivam originalmente do gênio poético..."[1] O homem e o Cristo de Blake são o reverso dos que nos são propostos pelas religiões oficiais. O homem original é inocente e cada um de nós leva dentro de si um Adão. O próprio Cristo é Adão. Os Dez Mandamentos são invenção do Demônio:

Was Jesus chaste? or did he
Give any lessons of chastity?
The morning plush'd a fiery red:
Mary was found in adulterous bed.

. . . . . .

Good and Evil are no more,
Sinai's trumpets, cease to roar!

A missão do poeta é restabelecer a palavra original, desviada pelos sacerdotes e pelos filósofos. "As prisões são construídas com as pedras da Lei; os bordéis, com os ladrilhos da Religião." Blake canta a Revolução Americana e a Francesa, que destroçam as prisões e retiram Deus das igrejas. Mas a sociedade que a palavra do poeta profetiza não pode se confundir com a utopia política. A razão cria cárceres mais escuros que a teologia. O inimigo do homem se chama Urizel (a Razão), o "deus dos

[1] *All religions are one*, 1778.

sistemas", o prisioneiro de si mesmo. A verdade não procede da razão e sim da percepção poética, isto é, da imaginação. O órgão natural do conhecimento não são os sentidos nem o raciocínio; ambos são limitados e, na verdade, contrários à nossa essência última, que é desejo infinito: "Menos do que tudo não pode satisfazer o homem." O homem é imaginação e desejo:

Abstinence sows sand all over
The suddy lambs and flaming hair,
But desire gratified
Plants fruits of life and beauty there.

Por obra da imaginação o homem sacia seu infinito desejo e converte-se ele mesmo num ser infinito. O homem é uma imagem na qual ele mesmo se encarna. O êxtase amoroso é essa encarnação do homem em sua imagem: uno com o objeto de seu desejo, uno consigo mesmo. Portanto, a verdadeira história do homem é a de suas imagens: a mitologia. Blake nos conta em seus livros proféticos a história do homem em imagens míticas. Uma história em marcha que está ocorrendo agora, nesse instante, e que desemboca na fundação de uma nova Jerusalém. Os grandes poemas de Blake não são outra coisa que a história da imaginação, isto é, dos avatares do Adão primordial. História mítica, escritura sagrada, escritura de fundação. Revelação do passado original, que desvela o tempo arquetípico, anterior aos tempos. Escritura de fundação e profecia: o que foi será e está sendo desde toda a eternidade. E o que nos profetizam essas sagradas escrituras poéticas? O advento de um homem que recuperou sua natureza original e que assim venceu a lei de gravidade do pecado. Aliviado da culpa, o homem de

Blake voa, tem mil olhos, fogo na cabeleira, beija o que toca, incendeia o que pensa. Ora é imagem, ora é ato. Desejo e realização são o mesmo. Cristo e Adão se reconciliam, Urizel se redime. Cristo não é "o eterno ladrão de energias", mas a própria energia, tensa e disparada para o ato. A imaginação se faz desejo; o desejo, ato: "Energia, delícia eterna." O poeta limpa de erros os livros sagrados e escreve inocência onde se lia pecado, liberdade onde estava escrito autoridade, instante onde se gravara eternidade. O homem é livre, desejo e imaginação são suas asas, o céu está ao alcance das mãos e se chama fruta, flor, nuvem, mulher, ato. "A eternidade está enamorada das obras do tempo." O reino que Blake profetiza é o da poesia. O poeta volta a ser Vate e seu vaticínio proclama a fundação de uma cidade cuja primeira pedra é a palavra poética. A sociedade poética, a nova Jerusalém, perfila-se pela primeira vez liberta dos dogmas da religião e da utopia dos filósofos. A poesia entra em ação.

O Romantismo alemão proclama ambições semelhantes. Na revista *Athenäum,* que serviu de órgão aos primeiros românticos, Friedrich Schlegel assim define seu programa: "A poesia romântica não é só uma filosofia universal progressista. Seu fim não consiste apenas em reunir todas as diversas formas de poesia e restabelecer a comunicação entre poesia, filosofia e retórica. Também deve misturar e fundir poesia e prosa, inspiração e crítica, poesia natural e poesia artificial, vivificar e socializar a poesia, tornar poética a vida e a sociedade, poetizar o espírito, encher e saturar as formas artísticas de uma substância própria e diversa e animar o todo com a ironia." As tendências do grupo de Iena encontram em Novalis a voz mais clara e o pensamento mais estrito e

audaz, unidos à autenticidade do grande poeta. A religião da noite e da morte dos *Hinos*, os impressionantes *Fragmentos* — cada um como um pedaço de pedra estelar, na qual estivessem gravados os signos da analogia universal e das correspondências que enlaçam o homem com o cosmo —, a busca de uma Idade Média perdida, a ressurreição do mito do poeta como uma figura tríplice em que se aliam o cavaleiro andante, o enamorado e o vidente, formam um astro de muitas facetas. Uma delas é um projeto de reforma histórica: a criação de uma nova Europa, com a aliança do catolicismo e do espírito germânico. No famoso ensaio "Europa e cristandade" — escrito em 1799, ano da queda do Diretório — Novalis propõe um retorno ao catolicismo medieval. Mas não se trata de um regresso a Roma e sim de algo novo, embora inspirado na universalidade romana. A universalidade de Novalis não é uma forma vazia; o espírito germânico será sua substância, pois a Idade Média está viva e intacta nas profundidades da alma popular alemã. E o que é a Idade Média senão a profecia, o sonho do espírito romântico? O espírito romântico: a poesia. História e poesia se fundem. Um grande Concílio da Paz reconciliaria a liberdade com Papado, a razão filosófica com a imaginação. Novamente, e por vias inesperadas, a poesia entra na história.

O sonho de Novalis é um inquietante anúncio de outras e mais ferozes ideologias. Mas a mesma inquietude, se formos justos, devem provocar em nós certos discursos de Saint-Just, outro jovem puro, que são também uma profecia das futuras façanhas do espírito geométrico. A atitude de Novalis, por outro lado, reflete uma dupla crise, pessoal e histórica, impossível de ser analisada aqui. Basta dizer que a Revolução Francesa pôs entre a espada e a parede os melhores espíritos alemães, como o fez com

os espanhóis.[1] O grupo de Jena, num momento de sedução e não sem dilaceramento, renega muitas de suas concepções de primeira hora. Alguns se lançam nos braços da Santa Aliança, outros escolhem um catolicismo menos militante e o resto penetra na grande noite romântica da morte. Essas oscilações são a contrapartida das crises e convulsões revolucionárias, desde o Terror até o Termidor e sua culminância final na aventura de Bonaparte. É impossível entender a reação romântica se se esquecem as circunstâncias históricas. Defender a Alemanha das invasões napoleônicas era combater a opressão estrangeira, mas era também fortificar o absolutismo interno. Dilema insolúvel para a maioria dos românticos. Como disse Marx: "A luta contra Napoleão foi uma regeneração acompanhada de uma reação." Nós, contemporâneos da Revolução de 1917 e dos Processos de Moscou, podemos compreender melhor que ninguém as alternativas do drama romântico.

A concepção de Novalis apresenta-se como uma tentativa de inserir a poesia no centro da história. A sociedade se converteria em comunidade poética e, mais precisamente, em poema vivo. A forma de relação entre os homens deixará de ser a de senhor e servo, patrão e criado, para se converter em comunhão poética. Novalis prevê comunidades dedicadas a produzir poesia coletivamente. Essa comunhão é, antes de tudo, um penetrar na morte, a grande mãe, porque só a morte — que é a noite, a enfermidade e o cristianismo, mas também o abraço erótico, o festim onde "a rocha se faz carne" — nos dará acesso à saúde, à vida e ao sol. A comunhão de Novalis

1 Ninguém, entre nós, retratou melhor do que Pérez Galdós a ambigüidade desse momento, nas duas primeiras séries dos *Episodios nacionales*. Gabriel Araceli e Salvador Monsalud ainda combatem dentro de cada espanhol e cada hispano-americano.

é uma reconciliação das duas metades da esfera. Na noite da morte, que é também a do amor, Cristo e Dioniso são um. Há um ponto magnético onde as grandes correntes poéticas se cruzam: num poema como "O pão e o vinho", a visão de Hölderlin, poeta solar, roça por um momento a do hino V de Novalis, poeta da noite. Nos *Hinos* arde um sol secreto, sol de poesia, uva negra de ressurreição, astro coberto por uma armadura negra. E não é casual a irrupção dessa imagem do sol como um cavaleiro que leva armas e penachos enlutados, porque a comunhão de Novalis é uma ceia mística e heróica na qual os comensais são cavaleiros que também são poetas. E o pão que se reparte nesse banquete é o pão solar da poesia. "Beberemos esse vinho de luz, seremos astros", diz o hino. Comunhão na poesia, a ceia do Romantismo alemão é uma rima ou resposta à Jerusalém de Blake. Em ambas as visões descemos à origem dos tempos, em busca do homem original, o Adão que é Cristo. Em ambas a mulher — que é o "alimento corporal mais elevado" — é mediação, porta de acesso à outra margem, além onde as duas metades pactuam e o homem é uno com suas imagens.

Desde seu nascimento a poesia moderna apresenta-se como uma empresa autônoma e contra a corrente. Incapaz de pactuar com o espírito crítico, tampouco consegue encontrar guarida nas Igrejas. É revelador que para Novalis o triunfo do cristianismo não signifique a negação, mas a absorção das religiões pré-cristãs. Na noite romântica "tudo é delícia, tudo é poema eterno e o sol que nos ilumina é a face augusta de Deus". A noite é sol. E o mais surpreendente é que essa vitória solar de Cristo se cumpre não antes mas depois da era científica, isto é, na ida-

de romântica: no presente. O Cristo histórico que pregou na Galiléia evidentemente não é o mesmo que a deidade noite-sol invocada pelos *Hinos*. O mesmo ocorre com a Virgem, que é também Perséfone e Sofia, a noiva do poeta, a morte que é vida. O novo catolicismo de Novalis é, ao pé da letra, novo e diverso do histórico; e também é mais antigo, pois convoca as divindades que os pagãos adoraram. A partir dessa perspectiva ilumina-se com outro sentido o ensaio "Europa e cristandade"; a poesia, uma vez mais, ostenta uma dupla face: é a mais revolucionária das revoluções e simultaneamente a mais conservadora das revelações, porque consiste simplesmente em restabelecer a palavra original. A atitude dos outros grandes precursores — Hölderlin, Blake, Nerval — é ainda mais nítida: seu Cristo é Dioniso, Luzbel, Orfeu.

A raiz da ruptura entre poesia moderna e religião é de índole diferente da que coloca o espírito poético contra o racional, mas suas conseqüências são semelhantes: também as Igrejas, como a burguesia, expulsam os poetas. A oposição entre as escrituras poéticas e as sagradas é de tal natureza que todas as alianças da poesia moderna com as religiões estabelecidas terminam sempre em escândalo. Nada menos ortodoxo que o cristianismo de um Blake ou de um Novalis; nada mais suspeito que o de um Baudelaire; nada mais distanciado da religião oficial que as visões de um Shelley, um Rimbaud ou um Mallarmé, para não falar daquele que fez de ruptura e negação o canto fúnebre mais agudo do século: Isidore Ducasse.[1]

Não é necessário seguir os episódios da sinuosa e subterrânea marcha do movimento poético do século passado, oscilante sempre entre os dois pólos de Revolução e Religião. Cada adesão termina em ruptura; cada conver-

[1] Sobre o caso de Whitman, ver o apêndice III.

são, em escândalo. Monnerot comparou a história da poesia moderna com a das seitas gnósticas e com a dos adeptos da tradição oculta. Isso é verdade nos dois sentidos. É inegável a influência do gnosticismo e da filosofia hermética em poetas como Nerval, Hugo, Mallarmé, para não falar de poetas deste século: Yeats, George, Rilke, Breton. Por outro lado, cada poeta cria em torno de si pequenos círculos de iniciados, de modo que sem exagero se pode falar de uma sociedade secreta da poesia. A influência desses grupos tem sido imensa e conseguiu transformar a sensibilidade de nossa época. Desse ponto de vista não é falso afirmar que a poesia moderna encarnou-se na história, não em plena luz, mas como um mistério noturno e um rito clandestino. Uma atmosfera de conspiração e de cerimônia subterrânea envolve o culto da poesia.

Condenado a viver no subsolo da história, a solidão define o poeta moderno. Embora nenhum decreto o obrigue a deixar sua terra, é um desterrado. Em certo sentido, Dante jamais abandonou Florença, pois a sociedade antiga sempre guardou um lugar para o poeta. Os vínculos com sua cidade não se romperam: transformaram-se, mas a relação continuou viva e dinâmica. Ser inimigo do Estado, perder certos direitos civis, estar sujeito à vingança ou à justiça da cidade natal, é algo muito diverso de carecer de identidade pessoal. No segundo caso a pessoa desaparece, converte-se num fantasma. O poeta moderno não tem lugar na sociedade porque efetivamente não é "ninguém". Isso não é uma metáfora: a poesia não existe para a burguesia nem para as massas contemporâneas. O exercício da poesia pode ser uma distração ou uma enfermidade, nunca uma profissão: o poeta não trabalha nem produz. Por isso os poemas não valem nada: não são produtos suscetíveis de intercâmbio mercantil. O es-

força que se gasta em sua criação não pode ser reduzido ao valor trabalho. A circulação comercial é a forma mais ativa e total de intercâmbio que nossa sociedade conhece e a única que produz valor. Como a poesia não é algo que possa ingressar no intercâmbio de bens mercantis, não é realmente um valor. E se não é um valor, não tem existência real dentro do nosso mundo. A volatilização se opera em dois sentidos: aquilo de que o poeta fala não é real — e não é real, primordialmente, porque não pode ser reduzido à mercancia — e além disso a criação poética não é uma ocupação, um trabalho ou atividade definida, já que não é possível remunerá-la. Daí o poeta não ter *status* social. A polêmica sobre o "realismo" se iluminaria com outra luz se aqueles que atacam a poesia moderna por causa de seu desdém pela "realidade social" compreendessem que não fazem outra coisa senão reproduzir a atitude da burguesia. A poesia moderna não fala de "coisas reais" porque previamente se decidiu abolir toda uma parte da realidade: precisamente aquela que, desde o nascimento dos tempos, tem sido o manancial da poesia. "O admirável do fantástico" — diz Breton — "é que não é fantástico e sim real." Ninguém se reconhece na poesia moderna porque fomos mutilados e já nos esquecemos de como éramos antes dessa operação cirúrgica. Num mundo de coxos, aquele que diz que há seres com duas pernas é um visionário, um homem que se evade da realidade. Ao se reduzir o mundo aos dados da consciência e todas as obras ao valor trabalho-mercancia, automaticamente expulsou-se da esfera da realidade o poeta e suas obras.

À medida que o poeta se desvanece como existência social e se torna mais rara a circulação em plena luz de suas obras, aumenta seu contacto com isso que, à falta de expressão melhor, chamaremos de a metade perdida

do homem. Todas as empresas da arte moderna se encaminham para o restabelecimento do diálogo com essa metade. O auge da poesia popular, o recurso do sonho e do delírio, o emprego da analogia como chave do universo, as tentativas de recuperar a linguagem original, o retorno aos mitos, a descida para a noite, o amor pelas artes dos primitivos, tudo é busca do homem perdido. Fantasma numa cidade de pedra e dinheiro, despojado de sua existência concreta e histórica, o poeta cruza os braços e vislumbra que todos fomos arrancados de algo e lançados ao vazio: à história, ao tempo. A situação de desterro, de si mesmo e de seus semelhantes, leva o poeta a adivinhar que só ao tocar o ponto extremo da condição solitária cessará a condenação. Porque ali onde parece que já não há nada nem ninguém, na fronteira última, aparece o *outro*, aparecemos *todos*. O homem só, lançado nessa noite que não sabemos se é a da vida ou a da morte, inerme, perdidos todos os liames, descendo interminavelmente, é o homem original, o homem real, a metade perdida. O homem original são todos os homens.

A tentativa mais desesperada e total de romper o cerco e fazer da poesia um bem comum produziu-se onde as condições objetivas tinham se tornado críticas: na Europa, após a primeira guerra mundial. Entre todas as aventuras desse momento, a mais lúcida e ambiciosa foi o Surrealismo. Examiná-lo será expor, em sua forma mais extremada e radical, as pretensões da poesia contemporânea.

O programa surrealista — transformar a vida em poesia e operar assim uma revolução decisiva nos espíritos, nos costumes e na vida social — não é diferente do projeto de Friedrich Schlegel e seus amigos: tornar poéticas

a vida e a sociedade. Para consegui-lo ambos apelam para a subjetividade: a desagregação da realidade objetiva, primeiro passo para sua poetização, será obra da inserção do sujeito no objeto. A "ironia" romântica e o "humor" surrealista se dão as mãos.

O amor e a mulher ocupam em ambos os movimentos um lugar central: à plena liberdade erótica alia-se a crença no amor único. A mulher abre as portas da noite e da verdade; a união amorosa é uma das experiências mais altas do homem e nela o homem toca as duas vertentes do ser: a morte e a vida, a noite e o dia. As heroínas românticas, formosas e terríveis como essa maravilhosa Carolina de Gunderode, reencarnam-se em mulheres como Leonora Carrington. As vicissitudes políticas são também semelhantes: entre a reação bonapartista e a Santa Aliança, Schlegel se entrega a Metternich e outros se refugiam no catolicismo; em direção oposta, mas não menos negadora de seu passado, diante do mundo burguês e da reação stalinista, poetas como Aragon e Eluard abraçam esta última. Os outros se dispersam (até que o campo de concentração ou o manicômio os devorem: Desnos e Artaud), continuam sós sua aventura, ação e criação, como René Char, ou persistem, como Breton e Péret, na busca de uma via de conciliação entre poesia e revolução.

Não menos notáveis são as diferenças. Entre os surrealistas é menos aguda e ampla a visada metafísica; inclusive em Breton e Artaud — os únicos com vocação realmente filosófica — a visão é parcial e dilacerada. A atmosfera que envolve os românticos é a filosofia alemã; ao Surrealismo, a poesia de Apollinaire, a arte contemporânea, Freud e Marx. Em compensação, a consciência histórica dos surrealistas é mais clara e profunda e sua relação com o mundo mais direta e arrojada. Os román-

ticos terminam negando a história e se refugiando no sonho; os surrealistas não abandonam a partida — inclusive se isso significa, como ocorre com Aragon, submeter a palavra às necessidades da ação. Diferenças e semelhanças se fundem numa circunstância comum: ambos os movimentos são um protesto contra a esterilidade espiritual do espírito geométrico, coincidem com revoluções que se transformam em ditaduras cesáreas ou burocráticas e, por fim, constituem tentativas de transcender razão e religião e fundar assim um novo sagrado. Diante de crises históricas semelhantes, são simultaneamente crepúsculo e aurora. O primeiro denuncia a comum insuficiência do feudalismo e do espírito jacobino; o segundo, o niilismo final do capitalismo e os perigos do bolchevismo burocrático. Não logram uma síntese, mas em plena tormenta histórica levantam a bandeira da poesia e do amor.

Como os românticos, os surrealistas atacam as noções de objeto e sujeito. Não vale a pena nos determos na descrição de sua atitude, já exposta em outro capítulo. Vale, entretanto, sublinhar que a afirmação da inspiração como uma manifestação do inconsciente e as tentativas de criar poemas coletivamente implicam uma socialização da criação poética. A inspiração é um bem comum; basta fechar os olhos para que fluam as imagens; todos somos poetas e deve-se pedir peras ao olmeiro.[1] Blake já dizia: *"all men are alike in the poetic genius"*. O Surrealismo procura demonstrá-lo recorrendo ao sonho, ao ditado do inconsciente e à coletivização da palavra. A poesia hermética de Mallarmé e Valéry — e a concepção do poeta

[1] Tradução literal de *y si hay que pedirle peras al olmo*. Paz inverte o provérbio espanhol que diz *"no hay que pedirle peras al olmo"*, não se deve exigir o impossível ou querer o absurdo. Paz, posteriormente, intitulou um de seus livros *Peras al olmo*. (N. da T.)

como um ser eleito e à parte — sofrem uma terrível investida: todos podemos ser poetas. "Devolvemos o talento que recebemos de empréstimo. Fale-me do talento desse metro de platina, desse espelho, dessa porta... Nós não temos talento", diz Breton no *Primeiro manifesto*. A destruição do sujeito implica a do objeto. O Surrealismo interdiz as obras. Toda obra é uma aproximação, uma tentativa para alcançar algo. Mas, se a poesia está ao alcance de todos, são supérfluos os poemas e os quadros. Todos podemos fazê-los. Ainda mais: todos podemos ser poema. Viver em poesia é ser poemas, ser imagens. A socialização da inspiração conduz ao desaparecimento das obras poéticas, dissolvidas na vida. Não é tanto à criação de poemas que o Surrealismo se propõe, mas à transformação dos homens em poemas vivos.

Entre os meios destinados a consumar a abolição da antinomia poeta e poesia, poema e leitor, tu e eu, o de maior radicalismo é a escrita automática. Destruída a casca do eu, rompidos os tabiques da consciência, possuído por outra voz que sobe do fundo como uma água que emerge, o homem regressa àquilo de que foi separado quando nasceu a consciência. A escrita automática é o primeiro passo para restaurar a idade de ouro, na qual pensamento e palavra, fruto e lábios, desejo e ato são sinônimos. A "lógica superior" que Novalis pedia é a escrita automática: eu és tu, isto é aquilo. A unidade dos contrários é um estado no qual cessa o conhecimento, porque se fundiu o que conhece com aquilo que é conhecido: o homem é um fornecedor de evidências.

A prática da escrita automática enfrenta várias dificuldades. Em primeiro lugar, é uma atividade que se realiza em direção contrária a todas as noções vigentes em nosso mundo; ataca claramente um dos fundamentos da

moral vigente: o valor do esforço. Por outro lado, a passividade exigida pelo automatismo poético implica uma decisão violenta: a vontade de não intervir. A tensão que se produz é insuportável e só alguns conseguem chegar, se é que chegam, a esse estado de passiva atividade. A escrita automática não está ao alcance de todos. Diria ainda que sua prática efetiva é impossível, já que supõe a identidade entre o ser do homem individual e a palavra, que é sempre social. Precisamente o equívoco da linguagem reside nessa oposição. A linguagem é simbólica porque trata de pôr em relação duas realidades heterogêneas: o homem e as coisas que nomeia. A relação é duplamente imperfeita porque a linguagem é um sistema de símbolos que, por um lado, reduz a equivalências a heterogeneidade de cada coisa concreta e, por outro, constrange o homem individual a se servir de símbolos gerais. A poesia, precisamente, propõe-se a encontrar uma equivalência (isto é, a metáfora) na qual não desapareçam nem as coisas em sua particularidade concreta nem o homem individual. A escrita automática é um método de alcançar um estado de perfeita coincidência entre as coisas, o homem e a linguagem; se esse estado fosse alcançado, isso consistiria numa abolição da distância entre a linguagem e as coisas e entre a primeira e o homem. Porém, sendo essa distância que cria a linguagem, a linguagem se evapora se a distância desaparece. Ou, dito de outro modo: o estado a que a escrita automática aspira não é a palavra e sim o silêncio. Não nego a espontaneidade nem o automatismo: são partes constitutivas da pré-meditação ou inspiração. A linguagem *nos diz* — à condição de que o digamos... Nosso julgamento sobre essa idéia será menos severo se a inserirmos dentro da perspectiva histórica do Surrealismo.

O automatismo é outro nome dessa recuperação da consciência alienada que o movimento revolucionário postula. Numa sociedade comunista, o trabalho se transformaria pouco a pouco em arte; a produção de coisas seria também a criação de obras. E, à medida que a consciência determinasse a existência, todos seríamos poetas porque nossos atos seriam criações. A noite que é um "eterno poema" seria uma realidade cotidiana e em pleno sol.

Agora, após a segunda guerra mundial e os anos tensos que se seguiram, pode-se ver com maior clareza em que consistiu o fracasso revolucionário do Surrealismo. Nenhum dos movimentos revolucionários do passado tinha adotado a forma fechada do Partido Comunista; nenhuma das escolas poéticas anteriores se apresentara como um grupo tão compacto e militante. O Surrealismo não só se proclamou a voz poética da Revolução como a identificou com a poesia. A nova sociedade comunista seria uma sociedade surrealista, em que a poesia circularia pela vida social como uma força perpetuamente criadora. Mas na realidade histórica essa nova sociedade já engendrara seus mitos, suas imagens e um novo sagrado. Antes que nascesse o culto aos chefes já haviam surgido os guardiões dos livros santos e uma casta de teólogos e inquisidores. Finalmente, a nova sociedade começou a se parecer demasiado com as antigas, e muitos de seus atos recordavam não tanto o terror do Tribunal de Saúde Pública quanto as façanhas dos faraós. Contudo, a transformação do Estado operário de Lênin em imensa e eficaz burocracia precipitou a ruptura mas não foi a sua causa. Com Trotski no poder as dificuldades não teriam sido de todo diferentes. Basta ler *Literatura e revolução* para compreender que a liberdade da arte também tinha certos limites para Trotski; se o artista os ultrapassa, o Estado revolucionário tem o dever de pegá-lo pelos om-

bros e sacudi-lo.[1] O compromisso era impossível, pelas mesmas razões que impediram aos poetas do século passado toda união permanente com a Igreja, o Estado liberal ou a burguesia.

A partir dessa ruptura, o Surrealismo volta a ser o que foram os antigos círculos poéticos: uma sociedade semi-secreta. É certo que Breton não cessou de afirmar a identidade última entre o movimento revolucionário e o poético, mas sua ação no campo da realidade foi esporádica e não chegou a influir na vida política. Ao mesmo tempo, não seria justo esquecer que, para além desse fracasso histórico, a sensibilidade de nossa época e suas imagens — particularmente o triângulo incandescente formado pela liberdade, o amor e a poesia — são em grande parte uma criação do Surrealismo e de sua influência sobre a maior parte dos poetas contemporâneos. Além do mais, o Surrealismo não é uma sobrevivência do primeiro pós-guerra, nem um objeto arqueológico. Na realidade, é a única tendência que conseguiu chegar viva à metade do século, depois de atravessar uma guerra e uma crise espiritual sem paralelo. O que distingue o Romantismo e o Surrealismo do resto dos movimentos literários modernos é o seu poder de transformação e sua capacidade de atravessar subterraneamente a superfície histórica e reaparecer outra vez. Não se pode enterrar o Surrealismo porque não é uma idéia e sim uma direção do espírito humano. A decadência inegável do estilo poético surrealista, transformado em receita, é a de uma forma de arte determinada e não afeta essencialmente seus

[1] Anos mais tarde, já no exílio, Trotski modificou seus pontos de vista e afirmou que o único regime possível para o artista seria o do anarquismo, a liberdade absoluta, independentemente das circunstâncias que o Estado revolucionário atravessasse. Mas essas afirmações provêm de um homem na oposição.

poderes últimos. O Surrealismo pode criar novos estilos, fertilizar os velhos ou, inclusive, prescindir de toda forma e se converter num método de busca interior. Independentemente do que o futuro reserve a esse grupo e às suas idéias, é evidente que a solidão continua sendo a característica dominante da poesia atual. A escrita automática, a idade de ouro, a noite que é um festim eterno, o mundo de Shelley e Novalis, Blake e Hölderlin, não estão ao alcance dos homens. A poesia não se encarnou na história, a experiência poética é um estado de exceção e o único caminho que resta ao poeta é o antigo da criação de poemas, quadros e romances. Só que esse voltar ao poema não é um simples retorno, nem uma restauração. Cervantes não renega Dom Quixote: assume sua loucura, não a vende por algumas migalhas de senso comum. O poema futuro, para ser deveras poema, terá de partir da grande experiência romântica. As perguntas que há século e meio se fazem os maiores poetas têm uma resposta?

OS SIGNOS EM ROTAÇÃO

A história da poesia moderna é a de um descomedimento. Todos os seus grandes protagonistas, após traçar um signo breve e enigmático, estilhaçaram-se contra o rochedo. O astro negro de Lautréamont rege o destino de nossos mais altos poetas. No entanto, esse século e meio foi tão rico em infortúnios quanto em obras: o fracasso da aventura poética é a face opaca da esfera; a outra se compõe da luz dos poemas modernos. Assim, a interrogação sobre as possibilidades de encarnação da poesia não é uma pergunta sobre o poema e sim sobre a história: será uma quimera pensar numa sociedade que reconcilie o poema e o ato, que seja palavra viva e palavra vivida, criação da comunidade e comunidade criadora? Este livro não se propôs a responder essa pergunta: seu tema foi uma reflexão sobre o poema. Não obstante, a imperiosa naturalidade com que aparece no princípio e no fim da meditação não será um indício de seu caráter central? Essa pergunta é a pergunta. Desde a aurora da Idade Moderna o poeta a faz sem cessar, e por isso escreve. A História, também sem cessar, a rechaça — responde com *outra coisa*. Não tentarei respondê-la. Não poderia. Muito menos posso ficar calado. Aventuro algo que é mais que uma opinião e menos que uma certeza: uma crença. É uma crença alimentada pelo incerto e que em nada se fundamenta a não ser em sua negação. Procuro na realidade esse ponto de inserção da poesia que é também um ponto de intersecção, centro fixo e vi-

brante onde se anulam e renascem sem trégua as contradições. Coração-manancial.

A pergunta contém dois termos antagônicos e complementares: não há poesia sem sociedade, mas a maneira de ser social da poesia é contraditória: afirma e nega simultaneamente a fala, que é palavra social; não há sociedade sem poesia, mas a sociedade nunca pode se realizar como poesia, nunca é poética. Às vezes os dois termos aspiram a se desvincular. Não podem. Uma sociedade sem poesia careceria de linguagem: todos diriam a mesma coisa ou ninguém falaria, sociedade transumana em que todos seriam um ou cada um seria um todo auto-suficiente. Uma poesia sem sociedade seria um poema sem autor, sem leitor e, a rigor, sem palavras. Condenados a uma perpétua conjunção que se resolve em instantânea discórdia, os dois termos buscam uma conversão mútua: poetizar a vida social, socializar a palavra poética. Transformação da sociedade em comunidade criadora, em poema vivo; e do poema em vida social, em imagem encarnada.

Uma comunidade criadora seria aquela sociedade universal em que as relações entre os homens, longe de serem uma imposição da necessidade exterior, fossem como um tecido vivo, feito da fatalidade de cada um ao se enlaçar com a liberdade de todos. Essa sociedade seria livre porque, dona de si, nada exceto ela mesma poderia determiná-la; e solidária porque a atividade humana não consistiria, como ocorre hoje, no domínio de uns sobre outros (ou na rebelião contra esse domínio), e sim procuraria o reconhecimento de cada um por seus iguais, ou melhor, por seus semelhantes. A idéia cardeal do movimento revolucionário da Era Moderna é a criação de uma sociedade universal que, ao abolir as opressões, desenvolva simultaneamente a identidade ou semelhança original de todos os homens e a radical diferença ou singularidade de cada um. O pensamento poético não tem sido alheio às vicissitudes e aos conflitos dessa empresa literalmente sobre-humana. A gesta da poesia ocidental, desde o Romantismo alemão, foi a de suas rupturas e reconciliações com o movimento revolucionário. Num ou noutro momento, todos os nossos grandes poetas acreditaram que na sociedade revolucionária, comunista ou libertária, o poema cessaria de ser esse núcleo de contradições que ao mesmo tempo nega e afirma a história. Na nova sociedade a poesia seria por fim *prática.*

A conversão da sociedade em comunidade e a do poema em poesia prática ainda não estão à vista. O contrário é que é o certo: cada dia parecem mais distanciados. As previsões do pensamento revolucionário não se cumpriram ou se realizaram de uma maneira que é uma afronta às supostas leis da história. Já é lugar-comum discutir sobre a palpável discórdia entre teoria e realidade. Não tenho outro remédio senão repetir, sem qualquer alegria, *for the sake of the argument,* alguns fatos conhecidos por todos: a ausência de revoluções em países que Marx chamava de civilizados e que hoje se chamam de industriais e desenvolvidos; a existência de regimes revolucionários que aboliram a propriedade privada dos meios de produção sem abolir, contudo, nem a exploração do homem nem as diferenças de classe, hierarquia ou função; a substituição quase total do antagonismo clássico entre proletários e burgueses, capital e trabalho, por uma dupla e feroz contradição: a oposição entre países ricos e pobres, e as querelas entre Estados ou grupos de Estados que se unem ou se separam, que se aliam ou se combatem movidos pelas necessidades do momento, da geografia e do interesse nacional, independentemente dos sistemas so-

ciais e das filosofias que dizem professar.[1] Uma descrição da superfície da sociedade contemporânea deveria abranger outros traços não menos perturbadores: o agressivo renascimento dos particularismos raciais, religiosos e lingüísticos, ao mesmo tempo que a dócil adoção de formas de pensamento e conduta erigidas em cânon universal pela propaganda comercial e política, a elevação do nível de vida e a degradação do *nível da vida*; a soberania do objeto e a desumanização daqueles que o produzem ou o utilizam; o predomínio do coletivismo e a evaporação da noção de próximo. Os meios se transformaram em fins: a política econômica em lugar da economia política; a educação sexual e não o conhecimento através do erotismo; a perfeição do sistema de comunicações e a anulação dos interlocutores; o triunfo do signo sobre o significado nas artes e agora da coisa sobre a imagem... Processo circular: a pluralidade se resolve em uniformidade, sem suprimir a discórdia entre as nações, nem a cisão nas consciências; a vida pessoal, exaltada pela publicidade, dissolve-se em vida anônima; a novidade diária acaba por ser repetição e a agitação desemboca na imobilidade. Vamos de nenhum lado para lugar nenhum. *Como o movimento no círculo*, dizia Raimundo Lúlio, *assim é a pena no inferno.*

Talvez tenha sido Rimbaud o primeiro poeta que viu, no sentido de perceber e no de vidência, a realidade presente como a forma infernal ou circular do movimento. Sua obra é uma condenação da sociedade moderna, mas sua palavra final, *Une saison en enfer*, também é uma

[1] A situação descrita pelo último parágrafo da seção "Burgueses e proletários" do *Manifesto comunista*, na qual Marx via a causa final e inevitável da revolução operária, aplica-se hoje, ponto por ponto, às relações entre nações ricas e pobres. Bastaria substituir as palavras *classe* por *nação*, *burguesia* por *países desenvolvidos*, *proletariado* e *operários* por *países subdesenvolvidos*, para pensar que se trata de um texto sobre a realidade atual.

condenação da poesia.[1] Para Rimbaud o novo poeta criaria uma *linguagem universal, da alma para a alma*, que ao invés de ritmar a ação a anunciaria. O poeta não se limitaria a expressar o caminho para o Progresso, e sim seria *vraiment un multiplicateur de progrès*. A novidade da poesia, diz Rimbaud, *não está nas idéias nem nas formas*, mas em sua capacidade de definir a *quantité d'inconnu s'éveillant en son temps dans l'âme universelle*. O poeta não se limita a descobrir o presente; desperta o futuro, conduz o presente ao encontro do que vem; *cet avenir sera matérialiste*. A palavra poética não é menos "materialista" que o futuro que ela anuncia: é movimento que gera movimento, ação que transmuta o mundo material. Animada pela mesma energia que move a história, é profecia e consumação efetiva, na vida real, dessa profecia. A palavra encarna, é poesia prática. *Une saison en enfer* condena tudo isso. A alquimia do verbo é um delírio: *vieillerie poétique, hallucination, sophisme de la folie*. O poeta renuncia à palavra. Não volta à sua antiga crença, o cristianismo, nem aos seus; antes, porém, de abandonar tudo, anuncia um singular *Noel sur la terre: le travail nouveau, la sagesse nouvelle, la fuite des tyrans et des démons, la fin de la superstition*. O adeus ao mundo velho e à esperança de transformá-lo pela poesia: *Je dois enterrer mon imagination*. A crônica do in-

[1] O tema da cronologia dos textos de Rimbaud se colocou, a meu ver, de maneira unilateral. Uma coisa são as datas em que foram escritos os poemas e outra o seu lugar dentro da obra. Tampouco se trata de um problema psicológico: é indubitável que Rimbaud, ao escrever *Une saison en enfer*, acreditava que era a sua última palavra, um adeus; mas, inclusive se assim não tivesse ocorrido, esse texto é efetivamente um exame e um juízo final da experiência poética, tal como a concebem a chamada *Lettre du voyant* e *Les illuminations*. Se se julga que os poemas de Rimbaud constituem uma obra, que são um todo e não uma coleção de textos dispersos, *Une saison en enfer* é posterior a *Les illuminations*, embora alguns textos desse último livro tenham sido escritos depois.

ferno se encerra com uma declaração enigmática: *Il faut être absolument moderne*. Qualquer que seja a interpretação que se dê a essa frase — e há muitas — é evidente que *modernidade* se opõe aqui à *alquimia do verbo*. Rimbaud já não exalta a palavra, mas a ação: *point de cantiques*. Depois de *Une saison en enfer* não se pode escrever um poema sem um sentimento de vergonha: não se trata de um ato irrisório ou, o que é pior, não se incorre numa mentira? Restam dois caminhos, ambos tentados por Rimbaud: a ação (a indústria, a revolução) ou escrever o poema final que seja também o fim da poesia, sua negação e culminância. Já foi dito que a poesia moderna é poema da poesia. Talvez isso tenha sido verdade na primeira metade do século XIX; a partir de *Une saison en enfer* nossos grandes poetas fizeram da negação da poesia a forma mais alta da poesia: seus poemas são crítica da experiência poética, crítica da linguagem e do significado, crítica do próprio poema. A palavra poética se sustenta na negação da palavra. O círculo se fechou.

Nunca como nos últimos trinta anos pareceram de tal modo incompatíveis a ação revolucionária e o exercício da poesia. Não obstante, algo os une. Nascidos quase ao mesmo tempo, o pensamento poético moderno e o movimento revolucionário se encontram, ao fim de século e meio de querelas e alianças efêmeras, diante da mesma paisagem: um espaço entulhado de objetos, mas desabitado de futuro. A condenação da tentativa da poesia de encarnar na história alcança também o principal protagonista da era moderna: o movimento revolucionário. São duas faces do mesmo fenômeno. Essa condenação, além do mais, é uma exaltação: condena a nós, não à revolução nem à poesia. É muito fácil fazer agora uma crítica do pensamento revolucionário, particularmente de seu ramo marxista. Suas insuficiências e limitações estão

à vista. Já se notou que são também as nossas? Seus erros são os da parte mais ousada e generosa do espírito moderno, em sua dupla direção: como crítica da realidade social e como projeto universal de uma sociedade justa. Nem sequer os crimes do período "stalinista" nem a degradação progressiva do marxismo oficial, convertido num maniqueísmo pragmatista, são algo alheio a nós: são parte integrante de uma mesma história. Uma história que nos engloba a todos e de que todos participamos. Ainda que a sociedade prevista por Marx esteja longe de ser uma realidade histórica, o marxismo penetrou tão profundamente na história que todos, de uma maneira ou de outra, às vezes sem sabê-lo, somos marxistas. Nossos juízos e categorias morais, nossa idéia de futuro, nossas opiniões sobre o presente ou sobre a justiça, a paz ou a guerra, tudo, sem excluir nossas negações do marxismo, está impregnado de marxismo. Esse pensamento já é parte de nosso sangue intelectual e de nossa sensibilidade moral.

A situação contemporânea tem certa semelhança com a dos filósofos medievais, que não tinham outro instrumento para definir o Deus judeu-cristão, Deus criador e pessoal, a não ser as noções da metafísica de Aristóteles sobre o ente e o ser. (Se Deus, a idéia de Deus, morreu, foi de morte filosófica: a filosofia grega.) A crítica do marxismo é indispensável, porém é inseparável da do homem moderno e deve ser feita com as mesmas idéias críticas do marxismo. Para saber o que está vivo e o que está morto na tradição revolucionária, a sociedade contemporânea deve se examinar a si mesma. Já Marx tinha dito que o cristianismo não pôde "fazer com que se compreendesse de forma objetiva as mitologias anteriores senão realizando a sua própria crítica" e que "a economia burguesa não compreendeu as sociedades feudais, a an-

tiga e a oriental, a não ser no momento em que a sociedade burguesa empreendeu a crítica de si mesma".[1] Ademais, no interior do sistema marxista estão os germes da destruição criadora; a dialética e sobretudo *a força de abstração*, como chamava Marx à análise social, hoje aplicada a um sujeito real e historicamente determinado: a sociedade do século XX. A noção do proletariado como agente universal da história, a do Estado como simples expressão da classe no poder, a da cultura como "reflexo da realidade social", tudo isso e muitas outras coisas mais desaparecerão. Não a visão de uma sociedade comunista. A idéia de uma comunidade universal na qual, pela abolição das classes e do Estado, cesse o domínio de uns sobre outros e a moral da autoridade e do castigo seja substituída pela da liberdade e da responsabilidade pessoal — uma sociedade em que, ao desaparecer a propriedade privada, cada homem seja proprietário de si mesmo e essa "propriedade individual" seja literalmente comum, compartilhada por todos graças à produção coletiva —, a idéia de uma sociedade na qual se anule a distinção entre trabalho e arte, essa idéia é irrenunciável. Não só constitui a herança do pensamento moral e político do Ocidente desde a época da filosofia grega, como faz parte de nossa natureza histórica. Renunciar a ela é renunciar a ser o que desejou ser o homem moderno, renunciar a ser. Não se trata unicamente de uma moral nem de uma filosofia política. O marxismo é a última tentativa do pensamento ocidental para conciliar razão e história. A visão de uma sociedade universal comunista está ligada a outra: a história é o lugar de encarnação da razão. Ou mais exatamente: o movimento da história, ao se desdobrar, revela-se como razão

[1] *Introdução geral à crítica da economia política.*

universal. Algumas vezes a realidade da história desmente essa idéia; algumas vezes procuramos um sentido para a sangrenta agitação. Estamos condenados a buscar a razão da desrazão. É verdade que, se há de surgir um novo pensamento revolucionário, terá de absorver duas tradições desdenhadas por Marx e seus herdeiros: a libertária e a poética, entendida esta última como experiência da *outridade*; não é menos certo que esse pensamento, tal como o marxismo, será crítico e criador; conhecimento que abraça a sociedade em sua realidade concreta e em seu movimento geral, e a transforma. Razão ativa.

Sem dúvida, a nova poesia não repetirá as experiências dos últimos cinqüenta anos. São irrepetíveis. E ainda estão submersos os mundos poéticos que esperam ser descobertos por um adolescente cujo rosto certamente nunca veremos. Mas de fora talvez não seja de todo temerário descobrir algumas das circunstâncias com que se defrontam os novos poetas. Uma é a perda da imagem do mundo; outra, o aparecimento de um vocabulário universal, composto de signos ativos: a técnica; e outra ainda, a crise dos significados.

Na Antiguidade o universo tinha uma forma e um centro; seu movimento estava regido por um ritmo cíclico e essa figura rítmica foi durante séculos o arquétipo da cidade, das leis e das obras. Na ordem política e na ordem do poema, as festas públicas e os ritos privados — e também as discórdias e as transgressões da regra universal — eram manifestações do ritmo cósmico. Depois, a imagem do mundo ampliou-se: o espaço se fez infinito ou transfinito; o ano platônico converteu-se em sucessão linear, interminável; e os astros deixaram de ser a imagem da harmonia cósmica. Deslocou-se o centro do mun-

do e Deus, as idéias e as essências desvaneceram-se. Ficamos sós. Mudou a figura do universo e mudou a idéia que o homem fazia de si mesmo: não obstante, os mundos não deixaram de ser o mundo nem o homem os homens. Tudo era um todo. Agora o espaço se desagrega e se expande; o tempo se torna descontínuo; e o mundo, o todo, se desfaz em pedaços. Dispersão do homem, errante num espaço que também se dispersa, errante em sua própria dispersão. Num universo que se desfia e se separa de si, totalidade que deixou de ser pensável exceto como ausência ou como coleção de fragmentos heterogêneos, o eu também se desagrega. Não que tenha perdido realidade ou que o consideremos uma ilusão. Ao contrário, sua própria dispersão multiplica-o e fortalece-o. Perdeu a coesão e deixou de ter um centro, mas cada partícula se concebe como um eu único, mais fechado e obstinado em si mesmo que o antigo eu. A dispersão não é pluralidade, mas repetição: sempre o mesmo eu que combate cegamente um outro eu cego. Propagação, multiplicação do idêntico.

O crescimento do eu ameaça a linguagem em sua dupla função: como diálogo e como monólogo. O primeiro se fundamenta na pluralidade; o segundo, na identidade. A contradição do diálogo consiste em que cada um fala consigo mesmo ao falar com os outros; a do monólogo em que nunca sou eu, mas outro, que escuta o que digo a mim mesmo. A poesia sempre foi uma tentativa de resolver essa discórdia através de uma conversão dos termos: o eu do diálogo no tu do monólogo. A poesia não diz: eu sou tu; diz: meu eu és tu. A imagem poética é a *outridade*. O fenômeno moderno da incomunicação não depende tanto da pluralidade de sujeitos quanto do desaparecimento do tu como elemento constitutivo da consciência. Não falamos com os outros porque não podemos

falar conosco mesmos. Mas a multiplicação cancerosa do eu não é a origem e sim o resultado da perda da imagem do mundo. Ao sentir-se só no mundo, o homem antigo descobria seu próprio eu e, assim, o dos outros. Hoje não estamos sós no mundo: não há mundo. Cada lugar é o mesmo lugar e nenhuma parte está em todas as partes. A conversão do eu em tu — imagem que compreende todas as imagens poéticas — não pode ser realizada sem que antes o mundo reapareça. A imaginação poética não é invenção mas descoberta da presença. Descobrir a imagem do mundo no que emerge como fragmento e dispersão, perceber no uno o outro, será devolver à linguagem sua virtude metafórica: dar presença aos outros. A poesia: procura dos outros, descoberta da *outridade*.

Se o mundo como imagem se desvanece, uma nova realidade cobre toda a terra. A técnica é uma realidade tão poderosamente real — visível, palpável, audível, ubíqua — que a verdadeira realidade deixou de ser natural ou sobrenatural: a indústria é nossa paisagem, nosso céu e nosso inferno. Um templo maia, uma catedral medieval ou um palácio barroco eram alguma coisa mais que monumentos: pontos sensíveis do espaço e do tempo, observatórios privilegiados de onde o homem podia contemplar o mundo e o transmundo como um todo. Sua orientação correspondia a uma visão simbólica do universo; a forma e a disposição de suas partes abriam uma perspectiva plural, verdadeira encruzilhada de caminhos visuais: para cima e para baixo, na direção dos quatro pontos cardeais. Ponto de vista total sobre a totalidade. Essas obras não só eram uma visão do mundo como estavam feitas segundo a sua imagem: eram uma representação da figura do universo, sua cópia ou seu símbolo. A técnica se interpõe entre nós e o mundo, fecha toda perspectiva à nossa mirada: para além de suas geometrias

de ferro, vidro ou alumínio, não há rigorosamente nada, exceto o desconhecido, a região informe ainda não transformada pelo homem.

A técnica não é nem uma imagem nem uma visão do mundo: não é uma imagem porque não tem por objeto representar ou reproduzir a realidade; não é uma visão porque não concebe o mundo como figura, e sim como algo mais ou menos maleável para a vontade humana. Para a técnica o mundo se apresenta como resistência, não como arquétipo: tem realidade, não figura. Essa realidade não pode se reduzir a nenhuma imagem e é, ao pé da letra, inimaginável. O saber antigo tinha por fim último a contemplação da realidade, fosse presença sensível ou forma ideal; o saber da técnica aspira a substituir a realidade real por um universo de mecanismos. Os artefatos e utensílios do passado estavam no espaço; os mecanismos modernos alteram-no radicalmente. O espaço não só se povoa de máquinas que tendem ao automatismo ou que já são autômatos, como também é um campo de forças, um entrelaçamento de energias e relações — algo muito diferente da extensão ou superfície mais ou menos estável das antigas cosmologias e filosofias. O tempo da técnica é, por um lado, ruptura dos ritmos cósmicos das velhas civilizações; e por outro, aceleração e, por fim, abolição do tempo cronométrico moderno. De ambos os modos é um tempo descontínuo e vertiginoso que elude, se não a medida, a representação. Em suma, a técnica se funda numa negação do mundo como imagem. E haveria ainda que acrescentar: graças a essa negação, há técnica. Não é a técnica que nega a imagem do mundo; é o desaparecimento da imagem que torna possível a técnica.

As obras do passado eram réplicas do arquétipo cósmico no duplo sentido da palavra: cópias do modelo universal e resposta humana ao mundo, rimas ou estrofes do poema que o cosmo diz a si mesmo. Símbolos do mundo e diálogo com o mundo: o primeiro por ser reprodução da imagem do universo; o segundo por ser o ponto de intersecção entre o homem e a realidade exterior. Essas obras eram uma linguagem: uma visão do mundo e uma ponte entre o homem e tudo que o rodeia e sustém. As construções da técnica — fábricas, aeroportos, planos de energia e outros conjuntos grandiosos — são absolutamente reais, mas não são presenças; não representam: são signos da ação e não imagens do mundo. Entre elas e a paisagem natural que as contém não há diálogo nem correspondência. Não são obras, mas instrumentos; sua duração depende de seu funcionamento e sua forma não possui outra significação além de sua eficácia. Uma mesquita ou um arco-de-triunfo romano são obras impregnadas de significação: duram por terem sido edificadas sobre significados perduráveis, e não apenas em razão da maior ou menor resistência de seus materiais. Inclusive as grutas do Paleolítico parecem-nos um texto talvez indecifrável, mas não desprovido de sentido. Os aparelhos e mecanismos da técnica, mal deixam de funcionar, tornam-se insignificantes: nada dizem, exceto que deixaram de servir. Assim, a técnica não é propriamente uma linguagem, um sistema de significados permanentes fundado numa visão do mundo. É um repertório de signos que têm significados temporários e variáveis: um vocabulário universal da atividade, aplicado à transformação da realidade e que se organiza desta ou daquela maneira diante desta ou daquela resistência. O poeta do passado se alimentava da linguagem e da mitologia que sua sociedade e seu tempo lhe propunham. Essa linguagem e esses mitos eram inseparáveis da imagem de mundo de cada civilização. A universalidade da técnica

é de ordem diferente da das antigas religiões e filosofias: não nos oferece uma imagem do mundo e sim um espaço em branco, o mesmo para todos os homens. Seus signos não são uma linguagem: são os sinais que marcam as fronteiras, sempre em movimento, entre o homem e a realidade inexplorada. A técnica liberta a imaginação de toda mitologia e coloca-a frente ao desconhecido. Faz com que ela se defronte consigo mesma e, diante da ausência de toda imagem de mundo, leva-a a se configurar. Essa configuração é o poema. Fixado no informe, tal como os signos da técnica, e como eles em busca de um significado incessantemente elusivo, o poema é um espaço vazio mas carregado de iminência. Ainda não é a presença: é um conjunto de signos que procuram seu significado e que não significam outra coisa além de ser procura.

A consciência da história parecia ser a grande aquisição do homem moderno. Essa consciência se converteu em pergunta sem resposta sobre o sentido da história. A técnica não é uma resposta. Se fosse, seria negativa: a invenção de armas de aniquilação total interdita qualquer hipótese ou teoria sobre o sentido da história e sobre a suposta razão inerente aos movimentos e lutas de povos e classes. Mas suponhamos que essas armas não tivessem sido inventadas ou que as potências que as possuem decidissem destruí-las: o pensamento técnico, único sobrevivente das filosofias do passado, tampouco poderia nos dizer algo sobre o futuro. A técnica pode prever estas ou aquelas mudanças e, até certo ponto, construir realidades futuras. Nesse sentido a técnica é produtora do futuro. Nenhum desses prodígios responderá à única pergunta que o homem se faz enquanto ser histórico e, devo acrescentar, enquanto homem: o porquê e o para quê das mudanças. Essa pergunta contém já em germe uma idéia do

homem e uma imagem do mundo. É uma pergunta sobre o sentido do existir humano individual e coletivo; fazê-la é afirmar que a resposta, ou a ausência de resposta, pertencem a esferas distintas da esfera da técnica. Assim, embora a técnica invente todos os dias algo novo, nada pode nos dizer sobre o futuro. De certo modo sua ação consiste em ser uma incessante destruição do futuro. Com efeito, na medida em que o futuro que constrói é cada vez menos imaginável e surge como desprovido de sentido, cessa de ser futuro; é o desconhecido que irrompe sobre nós. Cessamos de nos reconhecer no futuro.

A perda da imagem do futuro, dizia Ortega y Gasset, implica uma mutilação do passado. E assim acontece: tudo que nos parecia carregado de sentido se apresenta agora a nossos olhos como uma série de esforços e criações que são um não-sentido. A perda de significado afeta as duas metades da esfera, a morte e a vida: a morte tem o sentido que lhe dá nosso viver; e este tem como significado último ser vida diante da morte. A técnica nada pode nos dizer sobre tudo isso. Sua virtude filosófica consiste, por assim dizer, em sua ausência de filosofia. Talvez não seja uma desgraça: graças à técnica o homem se encontra, depois de milhares de anos de filosofia e religiões, a céu descoberto. A consciência da história revelou-se como consciência trágica; o agora já não se projeta num futuro: é um sempre instantâneo. Escrevo consciência trágica não porque pense num regresso à tragédia grega, mas para designar a *índole* de uma nova poesia. História e tragédia são termos incompatíveis: para a história nada é definitivo, exceto a mudança; para a tragédia toda mudança é definitiva. Por isso os gêneros próprios da sensibilidade histórica, hoje feridos de morte, são o romance, o drama, a elegia, a comédia. O poeta moderno vivia num tempo que se distinguia dos outros

tempos por ser a época da consciência histórica. Essa consciência descobre agora que a história não tem sentido ou que, se o tem, este é inacessível para ela. Nosso tempo é o do fim da história como futuro imaginável e previsível. Reduzidos a um presente que se estreita cada vez mais, nos perguntamos: aonde vamos? Na realidade deveríamos indagar: em que tempo vivemos? Não creio que alguém possa responder com certeza a essa pergunta. A aceleração do suceder histórico, sobretudo a partir da primeira guerra mundial, e a universalidade da técnica, que fez da terra um espaço homogêneo, revelam-se por fim como uma espécie de frenética imobilidade num lugar que é todos os lugares. Poesia: procura de um agora e de um aqui.

A descrição anterior é incompleta e insuficiente. Não tanto, talvez, para que nos impeça totalmente de entrever a possível direção da poesia vindoura. Em primeiro lugar: a dispersão da imagem do mundo em fragmentos desconexos resolve-se em uniformidade e, assim, em perda da *outridade*. A técnica, por sua vez, não nos deu uma nova imagem do mundo e tornou impossível um retorno às velhas mitologias. Enquanto durar esse tempo que é o nosso tempo, não há passado nem futuro, idade de ouro anterior à história ou falanstério posterior. O tempo do poeta: viver em dia; e vivê-lo simultaneamente de duas maneiras contraditórias: como se fosse interminável e como se fosse acabar agora mesmo. Assim, a imaginação não pode se propor outra coisa senão recuperar e exaltar — descobrir e projetar — a vida concreta de hoje. O primeiro, o descobrir, designa a experiência poética; o segundo, a projeção, refere-se ao poema propriamente dito e será tratado mais adiante.

Quanto ao primeiro, começarei por dizer que a vida concreta é a verdadeira vida, por oposição ao viver uniforme que a sociedade contemporânea tenta nos impor. Breton disse: *la véritable existence est ailleurs*. Esse "alhures" está aqui e neste momento. A verdadeira vida não se opõe nem à vida cotidiana nem à heróica; é a percepção do relampejar da *outridade* em qualquer dos nossos atos, sem excluir os mais mesquinhos. Freqüentemente englobam-se esses estados sob um nome a meu ver inexato: *a experiência espiritual*. Nada nos permite afirmar que se trata de algo predominantemente espiritual; nada, além disso, nos faz pensar que o espírito seja realmente diverso da vida corpórea e do que, também com inexatidão, chamamos de matéria. Essas experiências são e não são excepcionais. Nenhum método exterior ou interior — seja a meditação, as drogas, o erotismo, as práticas ascéticas ou qualquer outro meio físico ou mental — pode por si só suscitar o aparecimento da *outridade*. É um dom imprevisto, um sinal que a vida faz à vida, sem que o fato de recebê-lo implique mérito ou diferença alguma, seja de ordem moral, seja de ordem espiritual. Certo, há situações propícias e temperamentos mais afinados, mas mesmo nisso não há regra fixa. Experiência feita do tecido de nossos atos diários, a *outridade* é antes de mais nada a percepção de que somos outros sem deixarmos de ser o que somos, e que, sem deixarmos de estar onde estamos, nosso verdadeiro ser está em outra parte. Somos outra parte. Em outra parte quer dizer: aqui, agora mesmo enquanto faço isto ou aquilo. E também: estou só e estou contigo, num não sei onde que é sempre aqui. Contigo e aqui: quem és tu, quem sou eu, onde estamos quando estamos aqui?

Irredutível, elusiva, indefinível, imprevisível e constantemente presente em nossas vidas, a *outridade* se con-

funde com a religião, a poesia, o amor e outras experiências afins. Surge com o próprio homem, de modo que podemos dizer que, se o homem se fez homem por obra do trabalho, teve consciência de si graças à percepção de sua radical *outridade* ser e não ser o mesmo que o resto dos animais. Desde o Paleolítico inferior até nossos dias essa revelação alimentou a magia, a religião, a poesia, a arte e também o viver e o imaginar cotidiano de homens e mulheres. As civilizações do passado integraram em sua visão do mundo as imagens e as percepções da *outridade*; a sociedade contemporânea condena-as em nome da razão, da ciência, da moral e da saúde. As proibições atuais as desviam e deformam, dão-lhes maior virulência, não as suprimem. Eu chamaria a *alheiedade*[1] de experiência básica se não consistisse precisamente no contrário: uma suspensão do homem numa espécie de vôo imóvel, como se as bases do mundo e as de seu próprio ser tivessem se desvanecido.

Embora se trate de uma experiência mais vasta que a religiosa e que é anterior à mesma, como já se disse em outra parte deste livro, o pensamento racionalista condena-a com a mesma decisão com que condena a religião. Talvez não seja inútil repetir que a crítica moderna da religião reduz o divino à noção judaico-cristã de um Deus criador, único e pessoal. Esquece assim que há outras concepções do divino, desde o animismo primitivo até o ateísmo de certas seitas e religiões orientais. O ateísmo ocidental é polêmico e anti-religioso; o oriental, ao ignorar a noção de um deus criador, é uma contemplação da totalidade na qual os extremos entre deus e a criatura se dissipam. Ademais, a despeito de seu anti-

[1] Paz usa aqui outro neologismo: *aliedad*. Ainda seguindo o filólogo Antônio Houaiss, recorri ao neologismo *alheiedade*. (N. da T.)

deísmo, nosso ateísmo não é menos "religioso" que nosso deísmo; um grande poeta francês, célebre pela violência de suas convicções anti-religiosas, disse-me certa vez: *o ateísmo é um ato de fé*. Nessa frase, que não é desprovida de grandeza, há como que um eco de Tertuliano e também de Santo Agostinho. Enfim, a própria idéia de religião é uma noção ocidental abusivamente aplicada às crenças das outras civilizações. O *Sanatana darma* — que abarca várias "religiões", algumas atéias como o sistema sanquia — ou o taoísmo dificilmente podem ser chamados de religiões, no sentido que se dá à palavra no Ocidente: não postulam nem uma ortodoxia nem uma vida extraterrena... A experiência do divino é mais antiga, imediata e original que todas as concepções religiosas. Não se esgota na idéia de um Deus pessoal nem tampouco na de muitos: todas as deidades emergem do divino e regressam ao seu seio.

Recordarei por último algo que muitas vezes se disse: ao extirpar a noção de divindade o racionalismo reduz o homem. Liberta-nos de Deus mas nos encerra num sistema ainda mais férreo. A imaginação humilhada se vinga e do cadáver de Deus brotam fetiches atrozes: na Rússia e em outros países, a divinização do chefe, o culto à letra das escrituras, a deificação do partido; entre nós, a idolatria do próprio eu. Ser *si mesmo* é condenar-se à mutilação, pois o homem é apetite perpétuo de ser outro. A idolatria do eu conduz à idolatria da propriedade; o verdadeiro Deus da sociedade cristã ocidental chama-se domínio sobre os outros. Concebe o mundo e os homens como *minhas* propriedades, *minhas* coisas. O árido mundo atual, o inferno circular, é o espelho do homem cerceado em sua faculdade poetizadora. Fechou-se todo contacto com os vastos territórios da realidade que se recusam à medida e à quantidade, com tudo aquilo que

é qualidade pura, irredutível a gênero e espécie: a própria substância da vida.

A rebelião dos poetas românticos e de seus herdeiros modernos não foi tanto um protesto contra o desterro de Deus quanto uma procura da metade perdida, descida a essa região que nos comunica com o *outro*. Por isso não encontraram lugar em nenhuma ortodoxia, e sua conversão a esta ou aquela crença nunca foi total. Atrás de Cristo ou de Orfeu, de Luzbel ou de Maria, procuravam essa realidade das realidades que chamamos de o divino ou o *outro*. A situação dos poetas contemporâneos difere nisso radicalmente. Heidegger expressou-o de maneira admirável: *Chegamos tarde para os deuses e muito cedo para o ser*; e acrescenta: *cujo iniciado poema é o ser*. O homem é o inacabado, ainda que seja cabal em sua própria inconclusão; e por isso faz poemas, imagens nas quais se realiza e se acaba sem nunca se acabar de todo. Ele mesmo é um poema: é o ser sempre em perpétua possibilidade de ser completamente e cumprindo-se assim em seu não-acabamento. Mas nossa situação histórica se caracteriza pelo *demasiado tarde* e o *muito cedo*. Demasiado tarde: na luz indecisa, os deuses já desaparecidos, seus corpos radiantes fundidos no horizonte que devora todas as mitologias passadas; muito cedo: o ser, a experiência central saindo de nós mesmos ao encontro de sua verdadeira presença. Andamos perdidos entre as coisas, nossos pensamentos são circulares e percebemos apenas algo que emerge, ainda sem nome.

A experiência da *outridade* abrange as duas características extremas de um ritmo de separação e reunião, presente em todas as manifestações do ser, desde as físicas até as biológicas. No homem esse ritmo se exprime como queda, sentir-se só num mundo estranho, e como reunião, em acordo com a totalidade. Todos os homens,

sem exceção, entreviram por um instante a experiência da separação e da reunião. No dia em que verdadeiramente estivemos enamorados e soubemos que esse instante era para sempre; quando caímos no sem-fim de nós mesmos e o tempo abriu suas entranhas e nos contemplamos como um rosto que se desvanece e uma palavra que se anula; na tarde em que vimos aquela árvore no meio da campina e adivinhamos, embora já não o recordemos mais, o que diziam as folhas, a vibração do céu, a reverberação do muro branco golpeado pela última luz; numa manhã, estendidos na relva, ouvindo a vida secreta das plantas; ou de noite, diante das águas entre os altos rochedos. Sós ou acompanhados vimos o Ser e o Ser nos viu. É a *outra vida?* É a verdadeira vida, a vida de todos os dias. Sobre a outra que as religiões nos prometem, nada podemos dizer com certeza. Parece excessiva vaidade ou empolgamento com nosso próprio eu pensar em sua sobrevivência; reduzir toda existência ao modelo humano e terrestre revela certa falta de imaginação ante as possibilidades do ser. Deve haver outras formas de ser e talvez morrer seja apenas uma passagem. Duvido que essa passagem possa ser sinônimo de salvação ou perdição pessoal. Em qualquer caso, aspiro ao ser, ao ser que transforma, não à salvação do eu. Não me preocupa a *outra vida* além, mas só a daqui. A experiência da *outridade* é aqui mesmo, a *outra vida*. A poesia não se propõe a consolar o homem da morte, mas a fazer com que ele vislumbre que a vida e a morte são inseparáveis: são a totalidade. Recuperar a vida concreta significa reunir a parelha vida-morte, reconquistar um no outro, o tu no eu, e assim descobrir a figura do mundo na dispersão de seus fragmentos.

Na dispersão de seus fragmentos... O poema não será esse espaço vibrante sobre o qual se projeta um punhado de signos como um ideograma que fosse provedor de significações? Espaço, projeção, ideograma: essas três palavras aludem a uma operação que consiste em desdobrar um lugar, um aqui, que receba e sustente uma escritura: fragmentos que se reagrupam e procuram constituir uma figura, um núcleo de significados. Ao imaginar o poema como uma configuração de signos sobre um espaço animado, não penso na página do livro: penso nas Ilhas dos Açores vistas como um arquipélago de chamas numa noite de 1938, nas tendas negras dos nômades e nos vales do Afeganistão, nos cogumelos dos pára-quedas suspensos sobre uma cidade adormecida, na pequena cratera de formigas vermelhas em algum pátio citadino, na lua que se multiplica e se anula e desaparece e reaparece sobre o seio gotejante da Índia após as monções. Constelações: ideogramas. Penso em uma música nunca ouvida, música para os olhos, uma música nunca vista. Penso em *Un coup de dés*.

A poesia moderna, como prosódia e escritura, inicia-se com o verso livre e o poema em prosa. *Un coup de dés* encerra esse período e abre outro, que mal começamos a explorar. Seu significado é duplo. Por um lado é a condenação da poesia "idealista", como *Une saison en enfer* tinha sido da "materialista"; se o poema de Rimbaud declara ser loucura e sofisma a tentativa da palavra de se materializar na história, o de Mallarmé proclama absurda e nula a intenção de fazer do poema o duplo ideal do universo. Por outro lado, *Un coup de dés* não implica uma renúncia à poesia; ao contrário, Mallarmé nos oferece seu poema nada menos do que como modelo de um gênero novo. Pretensão à primeira vista extraordinária, se se pensa que é o poema da nulidade do ato

de escrever, mas que se justifica inteiramente se se observa que inaugura um novo modo poético. A escritura poética alcança nesse texto sua máxima condensação e sua extrema dispersão. Ao mesmo tempo é o apogeu da página como espaço literário e o começo de outro espaço. O poema cessa de ser uma sucessão linear e escapa assim à tirania tipográfica que nos impõe uma visão longitudinal do mundo, como se as imagens e as coisas se apresentassem umas atrás das outras e não, como realmente ocorre, em momentos simultâneos e em diferentes zonas de um mesmo espaço ou em diferentes espaços. Embora a leitura de *Un coup de dés* se faça da esquerda para a direita e de cima para baixo, as frases tendem a se configurar em centros mais ou menos independentes, à maneira dos sistemas solares dentro do universo; cada conjunto de frases, sem perder sua relação com o todo, cria para si um domínio próprio nesta ou naquela parte da página; e esses espaços distintos fundem-se às vezes numa só superfície sobre a qual brilham duas ou três palavras. A disposição tipográfica, verdadeira anunciação do espaço criado pela técnica moderna, particularmente a eletrônica, é uma forma que corresponde a uma inspiração poética distinta. Nessa inspiração reside a verdadeira originalidade do poema. Mallarmé explicou-o várias vezes em *Divagations* e outras notas: a novidade de *Un coup de dés* consiste em ser um poema crítico.

Poema crítico. Se não me engano, a união dessas duas palavras contraditórias quer dizer: aquele poema que contém sua própria negação e que faz dessa negação o ponto de partida do canto, a igual distância da afirmação e da negação. A poesia, concebida por Mallarmé como a única possibilidade de identificação da linguagem com o absoluto, de ser o absoluto, nega-se a si mesma cada vez que se realiza num poema (nenhum ato, inclu-

sive um ato puro e hipotético: sem autor, tempo ou lugar, abolirá o acaso) — salvo se o poema é simultaneamente crítica dessa tentativa. A negação da negação anula o absurdo e dissolve o acaso. O poema, o ato de lançar os dados ou pronunciar o número que suprimirá o acaso (porque suas cifras coincidirão com a totalidade) é absurdo e não é: *devant son existence*, diz um dos apontamentos de *Igitur*, *la négation et l'affirmation viennent échouer. Il contient l'Absurde — l'implique, mais à l'état latent et l'empêche d'exister: ce qui permet à l'Infini d'être.*[1] O poema de Mallarmé não é a obra que tanto o preocupou e que nunca escreveu, não é aquele hino que expressaria, ou melhor, consumaria a *correlação íntima entre a poesia e o universo;* mas em certo sentido *Un coup de dés* a contém.

Mallarmé enfrenta duas possibilidades que na aparência são excludentes (o ato e sua omissão, o acaso e o absoluto) e, sem suprimi-las, resolve-as numa afirmação condicional — uma afirmação que sem cessar se nega e assim se afirma pois se alimenta de sua própria negação. A impossibilidade de escrever um poema absoluto em condições também absolutas, tema de *Igitur* e da primeira parte de *Un coup de dés*, graças à crítica, à negação, converte-se na possibilidade, agora e aqui, de escrever um poema aberto em direção ao infinito. Esse poema é o único ponto de vista possível, momentâneo e não obstante suficiente, do absoluto. O poema não nega o acaso, mas o neutraliza ou dissolve: *il réduit le hasard à l'infini.* A negação da poesia é também exaltação jubilosa do ato poético, verdadeiro disparo em direção ao infinito. *Toute*

1 Sigo parcialmente a interpretação de Gardner Davies *(Vers une explication rationnelle du Coup de dés*, Paris, 1953) que foi um dos primeiros a perceber o sentido de afirmação do poema.

pensée émet un coup de dés. Esses dados lançados pelo poeta, ideograma do acaso, são uma constelação que roda sobre o espaço e que em cada uma de suas momentâneas combinações diz, sem jamais dizê-lo inteiramente, o número absoluto: *compte total en formation.* Sua órbita estelar não termina antes que atinja *quelque point dernier qui le sacre.* Mallarmé não diz qual é esse ponto. Não é temerário pensar que é um ponto absoluto e relativo, último e transitório: o de cada leitor ou, mais exatamente, cada leitura: *compte total en formation.*

Num ensaio que é um dos mais densos e luminosos entre os que se escreveram sobre esse texto capital para a poesia vindoura, Maurice Blanchot assinala que *Un coup de dés* contém sua própria leitura.[1] Com efeito, a noção de *poema crítico* entranha a de uma leitura, e Mallarmé referiu-se várias vezes a uma escritura ideal em que frases e palavras se refletiriam umas nas outras e, de certo modo, se contemplariam e se leriam. A leitura a que Blanchot alude não é a de um leitor qualquer, sequer desse leitor privilegiado que é o autor. Embora Mallarmé, diversamente da maioria dos autores, não nos imponha a sua interpretação, tampouco a deixa ao capricho do leitor. A leitura, ou leituras, depende da correlação e intersecção das diferentes partes em cada um dos momentos da recitação mental ou sonora. Os brancos, os parênteses, as aposições, a construção sintática, tanto quanto a disposição tipográfica e sobretudo o tempo verbal em que se apóia o poema, este *Se...*, conjunção condicional que mantém o discurso em suspenso, são outras tantas maneiras de criar entre frase e frase a distância necessária para que as palavras se reflitam. Em seu próprio movimento, em seu duplo ritmo de contração e ex-

1 *Le livre à venir*, Paris, 1959.

pansão, de negação que se anula e se transforma em afirmação que duvida de si, o poema engendra suas sucessivas interpretações. Não é a subjetividade e sim, como diria Ortega y Gasset, a intersecção dos distintos pontos de vista que nos dá a possibilidade de uma interpretação. Nenhuma delas é definitiva, sequer a última (*Toute pensée émet un coup de dés*), frase que absorve o acaso ao disparar seu *talvez* em direção ao infinito; e todas, de sua perspectiva particular, são definitivas: conta total em perpétua formação. Não há uma interpretação final de *Un coup de dés* porque sua palavra última não é uma palavra final. A destruição foi a minha Beatriz, diz Mallarmé em carta a um amigo; no final da viagem o poeta não contempla a Idéia, símbolo ou arquétipo do universo, mas um espaço em que desponta uma constelação: seu poema. Não é uma imagem nem uma essência; é uma conta em formação, um punhado de signos que se desenham, se desfazem e voltam a se desenhar. Assim, esse poema que nega a possibilidade de dizer algo absoluto, consagração da impotência da palavra, é ao mesmo tempo o arquétipo do poema futuro e a afirmação plena da soberania da palavra. Não diz nada e é a linguagem em sua totalidade. Autor e leitor de si mesmo, negação do ato de escrever e escritura que renasce continuamente de sua própria anulação.

O horizonte em que aparece a constelação errante que os últimos versos de *Un coup de dés* formam é um espaço vazio. E a própria constelação, além disso, não tem existência certa: não é uma figura, e sim a possibilidade de chegar a sê-lo. Mallarmé não nos mostra nada exceto um lugar nulo e um tempo sem substância: uma transparência infinita. Se comparamos essa visão do mundo com a dos grandes poetas do passado — não é preciso pensar em Dante ou em Shakespeare, basta lembrar Hölderlin

ou Baudelaire —, podemos perceber a mudança. O mundo, como imagem, evaporou-se. Toda tentativa poética se reduz a fechar o punho para não deixar escapar esses dados que são o signo ambíguo da palavra *talvez*. Ou abri-lo para mostrar que também eles se desvaneceram. Os dois gestos têm o mesmo sentido. Durante toda sua vida Mallarmé falou de um livro que seria o duplo do cosmo. Ainda me assombra que tenha dedicado tantas páginas para nos dizer como seria esse livro e tão poucas para nos revelar sua visão do mundo. O universo, confia ele a seus amigos e correspondentes, parece ser um sistema de relações e correspondências, idéia que não é diferente da de Baudelaire e dos românticos; contudo, nunca explicou realmente como o via nem o que era aquilo que via. A verdade é que não via: o mundo deixara de ter imagem. A diferença com Blake e seus universos povoados de símbolos, monstros e seres fabulosos, parecerá ainda mais notável se recordarmos que ambos os poetas falam em nome da imaginação e que os dois julgam-na uma potência soberana. A diferença não depende unicamente da diversidade de temperamentos e sensibilidades, e sim dos cem anos que separam *The marriage of Heaven and Hell* (1793) de *Un coup de dés* (1897). A mudança da imaginação poética depende da mudança da imagem do mundo.

Blake vê o invisível porque para ele tudo esconde uma figura. O universo em sua essência é apetite de manifestação, desejo que se projeta: a imaginação não tem outra missão além de dar forma simbólica e sensível à energia. Mallarmé anula o visível por um processo que chama de transposição e que consiste em tornar imaginário todo objeto real: a imaginação reduz a realidade à idéia. O mundo já não é energia nem desejo. Na verdade, nada seria sem a poesia, que lhe dá a possibilidade de encar-

nar na analogia verbal. Para Blake a realidade primordial é o mundo, que contém todos os símbolos e arquétipos; para Mallarmé, a palavra. O universo inteiro se torna iminência de hino; se o mundo é idéia, sua maneira própria de existir não pode ser outra senão a linguagem absoluta: uma poema que seja o Livro dos livros. Num segundo momento de sua aventura Mallarmé compreende que nem a idéia nem a palavra são absolutamente reais: a única palavra verdadeira é *talvez* e a única realidade do mundo se chama probabilidade infinita. A linguagem se torna transparente como o próprio mundo e a *transposição,* que anula o real em benefício da linguagem, anula também agora a palavra. As núpcias entre o verbo e o universo se consumam de uma maneira insólita, que não é nem palavra nem silêncio, mas um signo que procura seu significado.

Embora o horizonte de *Un coup de dés* não seja o da técnica — seu vocabulário é ainda o do Simbolismo, fundado no *anima mundi* e na correspondência universal —, o espaço que abre é o mesmo enfrentado pela técnica: mundo sem imagem, realidade sem mundo e infinitamente real. Freqüentemente se acusa Marx, nem sempre com razão, de cegueira estética, o que não impede que uma de suas observações antecipe com extraordinária exatidão a situação do poeta contemporâneo: o mundo moderno é "uma sociedade que se desenvolve excluindo toda relação mitológica com a natureza, relação que se exprime através de mitos e que supõe assim no artista uma imaginação independente da mitologia..." A imaginação livre de toda imagem de mundo — uma mitologia não é outra coisa além disso — volta-se sobre si mesma e funda sua morada a céu descoberto: um agora e um aqui sem ninguém. Diversamente dos poetas do passado, Mallarmé não nos apresenta uma visão do

mundo; tampouco nos diz uma palavra acerca do que significa ou não significa ser homem. O *legado* a que expressamente se refere *Un coup de dés* — sem legatário expresso: *à quelqu'un ambigu* — é uma forma; e mais ainda, é a própria forma da possibilidade: um poema fechado ao mundo, mas aberto ao espaço sem nome. Um agora em perpétua rotação, um meio-dia noturno — e um aqui deserto. Povoá-lo: tentação do poeta por vir. Nosso legado não é a palavra de Mallarmé, e sim o espaço que a sua palavra abre.

O desaparecimento da imagem do mundo engrandeceu a do poeta; a verdadeira realidade não estava fora mas dentro, na cabeça ou no coração do poeta. A morte dos mitos gerou seu próprio mito: sua figura cresceu tanto que suas próprias obras tiveram um valor acessório e derivado, sendo mais provas de seu gênio do que da existência do universo. O método de Mallarmé, a destruição criadora ou *transposição,* e sobretudo o Surrealismo arruinaram para sempre a idéia do poeta como um ser de exceção. O Surrealismo não negou a inspiração, estado de exceção: afirmou que é um bem comum. A poesia não exige nenhum talento especial, mas uma espécie de intrepidez espiritual, um desprendimento que é também uma des-envoltura. Várias vezes Breton afirmou sua fé na potência criadora da linguagem, que é superior a de qualquer engenho pessoal, por eminente que este seja. Ademais, o movimento geral da literatura contemporânea, de Joyce e Cummings às experiências de Queneau e às combinações da eletrônica, tende a restabelecer a soberania da linguagem sobre o autor. A figura do poeta tem a mesma sorte que a imagem do mundo: é uma noção que paulatinamente se evapora. Sua imagem, não sua

realidade. A utilização das máquinas, o emprego das drogas para alcançar certos estados de exceção (*misérable miracle*, chama-os Michaux e, ainda assim, *paix dans les brisements*), a intervenção do acaso matemático e de outros processos combinatórios, não são, afinal de contas, algo diferente do que era proposto pela *escrita automática:* deslocar o centro da criação e devolver à linguagem o que é seu. Reiterando: os homens servem-se das palavras; o poeta é o seu servidor. O nosso é o século do retorno, por vias não suspeitadas, de uma potência negada ou ao menos desdenhada desde o Renascimento: a antiga inspiração. A linguagem cria o poeta e, só na medida em que as palavras nascem, morrem e renascem em seu interior, ele é por sua vez criador. A obra poética mais vasta e poderosa da literatura moderna é talvez a de Joyce; seu tema é imenso e mínimo: a história da queda, velório e ressurreição de Jim Finnegan, que não é outra coisa senão o próprio idioma inglês. Adão (todos os homens), o inglês (todas as línguas) e o próprio livro e seu autor são uma só voz que flui num discurso circular: a palavra, fim e princípio de toda história. O poema devora o poeta.

Muitos desses processos exprimem a tendência crítica adotada por toda atividade criadora em nosso tempo. Seu interesse é duplo: um, de ordem científica, é o de investigar em que consiste o processo da criação, como e de que maneira se formam as frases, ritmos e imagens do poema; outro, poético, o de ampliar o campo da criação, até ontem considerado por nossa sociedade como um domínio individual. Nesse último sentido, que é o propriamente criador, esses processos revelam a antiga nostalgia de uma poesia feita por todos e para todos. Mas há que distinguir entre a tentativa de fazer do poema uma criação em comum e a que pretende eliminar o criador,

pessoal ou coletivo. A segunda denuncia uma obsessão contemporânea: um medo e uma resignação. Uma demissão. O homem é linguagem porque representa sempre os homens, o que fala e o que ouve. Suprimir o sujeito que fala seria consumar definitivamente o processo de submissão espiritual do homem. As relações humanas, já viciadas pelas diferenças de hierarquia entre os interlocutores, modificaram-se substancialmente quando o livro substituiu a voz viva, impôs ao ouvinte uma só lição e retirou-lhe o direito de replicar ou interrogar. Se o livro reduziu o ouvinte à passividade do leitor, essas novas técnicas tendem a anular o homem como emissor da palavra. Desaparecidos o que fala e o que responde, anula-se a linguagem. Niilismo circular e que termina por se destruir a si mesmo: soberania do ruído. Quanto à idéia de uma poesia criada por todos, continua me parecendo válida a reserva formulada por Benjamin Péret anos atrás: *a prática da poesia coletiva só é concebível num mundo liberto de toda opressão, em que o pensamento poético volte a ser para o homem tão natural quanto a água e o sonho.* Acrescentarei que num mundo assim talvez fosse supérflua a prática da poesia: ela mesma seria, por fim, *poesia prática.* Em suma, a noção de um criador, pessoal ou coletivo — algo que não é exatamente o mesmo que o autor contemporâneo —, é inseparável da obra poética. Na realidade, todo poema é coletivo. Em sua criação intervém, tanto ou mais ainda que a vontade ativa ou passiva do poeta, a própria linguagem de sua época, não como palavra já consumada, mas em formação: algo como um querer dizer da própria linguagem. Depois, queira ou não o poeta, a prova da existência de seu poema é o leitor ou ouvinte, verdadeiro depositário da obra, que, ao lê-la, a recria e lhe outorga sua significação final.

Em sua origem, a poesia, a música e a dança eram um todo. A divisão das artes não impediu que durante muitos séculos o verso fosse ainda, com ou sem apoio musical, canto. Na Provença, os poetas compunham a música de seus poemas. Essa foi a última ocasião em que a poesia do Ocidente pôde ser música sem deixar de ser palavra. Desde então, toda vez que se tenta reunir ambas as artes, a poesia se perde como palavra, dissolvida nos sons. A invenção da imprensa não foi a causa desse divórcio, mas acentuou-o de tal modo que a poesia, em vez de ser algo que se diz e se ouve, converteu-se em algo que se escreve e se lê. Certo, a leitura do poema é uma operação particular: ouvimos mentalmente o que vemos. Não importa: a poesia nos entra pelos olhos, não pelos ouvidos. E além do mais lemos para nós mesmos, em silêncio. Passagem do ato público para o privado: a experiência se torna solitária. A imprensa, por outro lado, tornou supérflua a arte da caligrafia e a da ilustração e iluminação de manuscritos. Embora a tipografia conte com recursos que não são inferiores aos da pena ou do lápis, poucas vezes conseguiu-se uma verdadeira fusão entre o que o poema diz e sua disposição tipográfica na página. É verdade que são muitas as edições ilustradas; quase sempre as ilustrações sacrificam o texto ou o inverso. A idéia de representar com letras o que elas mesmas significam tentou muitas vezes os poetas; o resultado foi desnaturar igualmente o desenho e a escritura. Não sei se as linhas falam (às vezes o creio, diante de certos desenhos); em compensação estou certo de que as letras de imprensa não desenham. Talvez minha opinião fosse diferente se Appolinaire, para citar o último que tentou desenhar com letras, em vez dos *caligramas* tivesse inventado verdadeiros ideogramas poéticos. Mas o ideograma não é desenho nem pintura: é um

signo e faz parte de um sistema de signos. Portanto, chamar de caligrafia os traços de alguns pintores contemporâneos é uma abusiva metáfora da crítica e uma confusão. Se há uma prefiguração de escritura nesses quadros é porque todas as nossas artes sofrem da nostalgia de significação — embora seja outra a verdadeira linguagem da pintura e outro seu significado. Nenhuma dessas tentativas pôs em perigo o reinado do branco e preto.

Pela eliminação da música, da caligrafia e da iluminação, a poesia reduziu-se até se converter quase exclusivamente numa arte do entendimento. Palavra escrita e ritmo interior: arte mental. Assim, ao silêncio e afastamento que a leitura do poema exige, temos de acrescentar a concentração. O leitor se esforça por compreender o que quer dizer o texto e sua atenção é mais intensa que a do ouvinte ou que a do leitor medieval, para quem a leitura do manuscrito era igualmente contemplação de uma paisagem simbólica. Ao mesmo tempo, a participação do leitor moderno é passiva. As transformações nesse domínio correspondem também às da imagem do mundo, desde sua aparição na pré-história até seu eclipse contemporâneo. Palavra falada, manuscrita, impressa: cada uma delas exige um espaço distinto para se manifestar e implica uma sociedade e uma mitologia diferentes. O ideograma e a caligrafia colorida são verdadeiras representações sensíveis da imagem do mundo; a letra de imprensa corresponde ao triunfo do princípio de causalidade e a uma concepção linear da história. É uma abstração e reflete o paulatino ocaso do mundo como imagem. O homem não vê o mundo: o mundo está em sua mente. Hoje a situação transformou-se de novo: voltamos a ouvir o mundo, embora não possamos vê-lo. Graças aos novos meios de reprodução sonora da palavra, a voz e o ouvido recuperam seu antigo lugar. Alguns

anunciam o fim da era da imprensa. Não o creio. Mas a letra deixará de ocupar um lugar central na vida dos homens. O espaço que a sustentava já não é a superfície plana e homogênea da física clássica, na qual se depositavam ou se colocavam todas as coisas, desde os astros até as palavras. O espaço perdeu, por assim dizer, sua passividade: não é aquilo que contém as coisas, e sim aquilo que, em perpétuo movimento, altera seu transcorrer e intervém ativamente em suas transformações. É o agente das mutações, é energia. No passado, era o sustentáculo natural do ritmo verbal e da música; sua representação visual era a página, ou qualquer outra superfície plana, sobre a qual deslizava, horizontal ou verticalmente, a dupla estrutura da melodia e da harmonia. Hoje o espaço se move, se incorpora e se torna rítmico. Assim, o reaparecimento da palavra falada não implica uma volta ao passado: o espaço é outro, mais vasto e sobretudo em dispersão. A espaço em movimento, palavra em rotação; a espaço plural, uma nova frase que seja como um delta verbal, como um mundo que explode em pleno céu. Palavra exposta à intempérie, pelos espaços exteriores e interiores: nebulosa contida numa pulsação, pestanejo de um sol.

A mudança afeta a página e a estrutura. O jornalismo, a publicidade, o cinema e outros meios de reprodução visual transformaram a escritura, que fora quase totalmente estereotipada pela tipografia. Tal como previu Mallarmé e graças sobretudo a Apollinaire, que compreendeu admiravelmente — mesmo em seus extravios — a direção da época, a poesia moderna incorporou muitos desses processos. A página, que não é senão a representação do espaço real onde se estende a palavra, converte-se numa extensão animada, em perpétua comunicação com o ritmo do poema. Mais do que conter a escritura

dir-se-ia que ela mesma tende a ser escritura. Por sua vez, a tipografia aspira a uma espécie de ordem musical, não no sentido da música escrita mas de correspondência visual com o movimento do poema e as uniões e separações da imagem. Ao mesmo tempo, a página evoca a tela do quadro ou a folha do álbum de desenhos; e a escritura se apresenta como uma figura que alude ao ritmo do poema e que de certo modo convoca o objeto que o texto designa. Ao servir-se desses meios a poesia recupera algo que havia perdido, pondo-os outra vez a serviço da palavra. Mas a poesia não é nem música nem pintura. A música da poesia é a música da linguagem; suas imagens são as visões suscitadas em nós pela palavra, não pela linha nem pela cor. Entre a página e a escritura estabelece-se uma relação, nova no Ocidente e tradicional nas poesias do Extremo Oriente e na arábica, que consiste em sua mútua interpretação. O espaço torna-se escritura: os espaços em branco (que representam o silêncio, e talvez por isso mesmo) dizem algo que os signos não dizem. A escritura projeta uma totalidade mas se apóia numa carência: não é música nem é silêncio e alimenta-se de ambos. Ambivalência da poesia: participa de todas as artes e só vive quando se liberta de toda companhia.

Toda escritura convoca um leitor. A do poema vindouro suscita a imagem de uma cerimônia: jogo, recitação, *paixão* (nunca espetáculo). O poema será recriado coletivamente. Em certos momentos e lugares a poesia pode ser vivida por todos: a arte da festa aguarda sua ressurreição. A festa antiga fundava-se na concentração ou encarnação do tempo mítico num espaço fechado, que logo se tornou o centro do universo pelo descenso da divindade. Uma festa moderna obedeceria a um princípio contrário: a dispersão da palavra em espaços

distintos, seu ir e vir de um a outro espaço, sua perpétua metamorfose, suas bifurcações e multiplicações, sua reunião final num só espaço e uma só frase. Ritmo gerado de um duplo movimento de separação e reunião. Pluralidade e simultaneidade: convocação e gravitação da palavra num aqui magnético. Assim, lido em silêncio por um solitário ou escutado e talvez declamado por um grupo, o poema conjura a noção de um teatro. A palavra, a unidade rítmica: a imagem é o personagem único desse teatro; o cenário é uma página, uma praça ou um terreno baldio; a ação, a contínua reunião e separação do poema, herói solitário e plural em perpétuo diálogo consigo mesmo: pronome que se dispersa em todos os pronomes e se reabsorve num só, imenso, que não será nunca o eu da literatura moderna. Esse pronome é a linguagem em sua unidade contraditória: o eu não sou tu e o tu és meu eu.

A poesia nasce no silêncio e no balbucio, no não poder dizer, mas aspira irresistivelmente a recuperar a linguagem como uma realidade total. O poeta torna palavra tudo o que toca, sem excluir o silêncio e os brancos do texto. As recentes tentativas de substituir a palavra por meros sons — letras e outros ruídos — são ainda mais infelizes e menos engenhosas que os caligramas: a poesia se perde sem que a música ganhe. É outra a poesia da música e outra a música da poesia. O poema acolhe o grito, os farrapos vocabulares, a palavra gangrenada, o murmúrio, o ruído e o sem-sentido: não a insignificância. A destruição do sentido teve sentido no momento da rebelião dadaísta e ainda poderia tê-lo hoje se implicasse algum risco e não fosse mais uma concessão ao anonimato da publicidade. Numa época em que o sentido das palavras se desvaneceu, essas atividades não

são diferentes das de um exército que metralhasse cadáveres. Hoje a poesia não pode ser destruição e sim busca do sentido. Nada sabemos desse sentido porque a significação não está no que agora se diz e sim mais além, num horizonte que mal começa a se aclarar. Realidade sem rosto e que está aí, diante de nós, não como um muro: como um espaço vazio. Quem sabe como será realmente o que vem e qual é a imagem que se forma num mundo que, pela primeira vez, tem consciência de ser um equilíbrio instável flutuando em pleno infinito, um acidente entre as inumeráveis possibilidades de energia? Escritura num espaço cambiante, palavra no ar ou na página, cerimônia: o poema é um conjunto de signos que buscam um significado, um ideograma que gira sobre si mesmo e em redor de um sol que ainda não está nascendo. A significação deixou de iluminar o mundo; por isso hoje temos realidade e não imagem. Giramos em torno de uma ausência e todos os nossos significados se anulam ante essa ausência. Em sua rotação o poema emite luzes que brilham e se apagam sucessivamente. O sentido desse pestanejo não é a significação última mas é a conjunção instantânea do eu e do tu. Poema: busca do tu.

Os poetas do século passado e da primeira metade do século corrente consagraram a palavra com a palavra. Exaltaram-na inclusive ao negá-la. Esses poemas nos quais a palavra se volta sobre si mesma são irrepetíveis. Que ou quem pode nomear hoje a palavra? Recuperação da *outridade,* projeção da linguagem num espaço despovoado por todas as mitologias, o poema assume a forma da interrogação. Não é o homem que pergunta: a linguagem nos interroga. Essa pergunta nos engloba a todos. Durante mais de cento e cinqüenta anos o poeta sentiu-se

à parte, em ruptura com a sociedade. Cada reconciliação, com as igrejas ou os partidos, terminou em nova ruptura ou na anulação do poeta. Amamos Claudel ou Maiakovski não por suas ortodoxias, mas a despeito delas, pelo que sua palavra tem de solidão irredutível. A solidão do novo poeta é distinta: não está só diante de seus contemporâneos mas diante do futuro. E esse sentimento de incerteza ele o compartilha com todos os homens. Seu desterro é o de todos. De um golpe cortaram-se todos os laços que nos prendiam ao passado e ao futuro. Vivemos um presente fixo e interminável e, não obstante, em contínuo movimento. Presente flutuante. Não importa que os despojos de todas as civilizações se acumulem em nossos museus; tampouco que todos os dias as ciências humanas nos ensinem algo mais sobre o passado do homem. Esses passados longínquos não são o nosso: se desejamos nos reconhecer neles é porque deixamos de nos reconhecer no que nos pertencia. Do mesmo modo, o futuro que se prepara não se parece com o que pensou e quis a nossa civilização. Nem sequer podemos afirmar que tenha semelhança com algo: não só ignoramos sua figura como sua essência consiste em não tê-la. Situação única: pela primeira vez o futuro carece de uma forma. Antes do nascimento da consciência histórica, a forma do futuro não era terrestre nem temporal: era mítica e acontecia num tempo fora do tempo. O homem moderno fez com que o futuro descesse à terra, enraizou-o no solo e deu-lhe uma data: converteu-o em história. Agora, ao perder seu sentido, a história perdeu seu império sobre o futuro e também sobre o presente. Ao desfigurar o futuro, a história cessa de justificar nosso presente. A pergunta que o poema se faz — quem é que diz isto que digo e a quem o diz? — abarca o poeta e

o leitor. A separação do poeta terminou: sua palavra brota de uma situação comum a todos. Não é a palavra de uma comunidade mas de uma dispersão; e não funda ou estabelece nada, salvo sua interrogação. Ontem, talvez, sua missão tenha sido a de *dar um sentido mais puro às palavras da tribo;* hoje é uma pergunta sobre esse sentido. Essa pergunta não é uma dúvida, é uma busca. Mais ainda: é um ato de fé. Não uma forma, mas signos que se projetam num espaço animado e que possuem múltiplos significados possíveis. O significado final desses signos o poeta ainda não os conhece: está no tempo, o tempo que fazemos entre todos e que a todos nos desfaz. Enquanto isso, o poeta escuta. No passado foi o homem da visão. Hoje aguça o ouvido e percebe que o próprio silêncio é voz, murmúrio que busca a palavra de sua encarnação. O poeta escuta o que o tempo diz, ainda que ele diga: nada. Sobre a página algumas palavras se reúnem ou se dilaceram. Essa configuração é uma prefiguração: iminência de presença.

Uma imagem de Heráclito foi o ponto de partida desse livro. Em seu final, vem a meu encontro: a lira, que consagra o homem e assim lhe concede um lugar no cosmo; o arco, que o dispara para além de si mesmo. Toda criação poética é histórica; todo poema é apetite de negar a sucessão e fundar um reino perdurável. Se o homem é transcendência, ir mais além de si mesmo, o poema é o signo mais puro desse contínuo transcender-se, desse permanente imaginar-se. O homem é imagem porque se transcende. Talvez consciência histórica e necessidade de transcender a história não sejam mais que os nomes que agora damos a esse antigo e perpétuo dilaceramento do ser, sempre separado de si, sempre em busca de si. O homem quer se identificar com suas criações, se reunir consigo mesmo e com seus semelhantes: ser o mundo

sem cessar de ser ele mesmo. Nossa poesia é consciência da separação e tentativa de reunir o que foi separado. No poema, o ser e o desejo de ser pactuam por um instante, como o fruto e os lábios. Poesia, momentânea reconciliação: ontem, hoje, amanhã; aqui e ali; tu, eu, ele, nós. Tudo está presente: será presença.

APÊNDICES

I. POESIA, SOCIEDADE, ESTADO

Nada é mais pernicioso e bárbaro que atribuir ao Estado poderes na esfera da criação artística. O poder político é estéril porque sua essência consiste na dominação dos homens, qualquer que seja a ideologia que o mascare. Ainda que nunca tenha havido absoluta liberdade de expressão — a liberdade sempre se define diante de certos obstáculos e dentro de certos limites: somos livres diante disto ou daquilo —, não seria difícil mostrar que, onde o poder invade todas as atividades humanas, a arte se debilita ou se transforma numa atividade servil e maquinal. Um estilo artístico é algo vivo, uma contínua invenção dentro de certa direção. Nunca imposta de fora, nascida das tendências profundas da sociedade, essa direção é até certo ponto imprevisível, como o é o crescimento dos galhos de uma árvore. Ao contrário, o estilo oficial é a negação da espontaneidade criadora: os grandes impérios tendem a uniformizar o rosto cambiante do homem e a transformá-lo numa máscara indefinidamente repetida. O poder imobiliza, fixa num só gesto — grandioso, terrível ou teatral e, por fim, monótono — a variedade da vida. "O Estado sou eu" é uma fórmula que significa a alienação dos rostos humanos, suplantados pelos traços pétreos de um eu abstrato que se converte, até o fim dos tempos, no modelo de toda uma sociedade. O estilo que, à maneira da melodia, avança e tece novas combinações, utilizando alguns mesmos elementos, degenera em mera repetição.

Nada mais urgente que diluir a confusão que se estabeleceu entre a chamada "arte comunal" ou "coletiva"

e a arte oficial. Uma é a arte inspirada em crenças e ideais de uma sociedade; outra, a arte submetida às regras de um poder tirânico. Diversas idéias e tendências espirituais — o culto da *pólis,* o cristianismo, o budismo, o Islã, etc. — se encarnaram em Estados e impérios poderosos. Mas seria um erro ver a arte gótica ou românica como criação do Papado, ou a escultura de Mathura como expressão do império fundado por Kanishka. O poder político pode canalizar, utilizar e — em certos casos — impulsionar uma corrente artística. Jamais pode criá-la. E mais: em geral sua influência torna-se esterilizadora. A arte se nutre sempre da linguagem social. Essa linguagem é, do mesmo modo e sobretudo, uma visão do mundo. Tal como as artes, os Estados vivem dessa linguagem e aprofundam suas raízes nessa visão do mundo. O Papado não criou o cristianismo, o que aconteceu foi o inverso; o Estado liberal é filho da burguesia, não esta daquele. Os exemplos podem se multiplicar. E quando um conquistador impõe sua visão do mundo a um povo — por exemplo: o Islã na Espanha —, o Estado estrangeiro e toda sua cultura permanecem como superposições estranhas até que o povo torne realmente sua essa concepção religiosa ou política. Vale dizer: enquanto a nova visão do mundo não se converte em crença compartilhada e em linguagem comum, não surge uma arte ou uma poesia nas quais a sociedade se reconheça. Assim, o Estado pode impor uma visão do mundo, impedir que brotem outras e exterminar as que lhe fazem sombra; mas carece de fecundidade para criá-la. A mesma coisa ocorre com a arte: o Estado não a cria; dificilmente pode impulsioná-la sem corrompê-la e, com mais freqüência, mal tenta utilizá-la, deforma-a, afoga-a e a transforma numa máscara.

A arte egípcia, a arte asteca, o Barroco espanhol, a arte do "grande século" francês — para citar os exemplos mais conhecidos — parecem desmentir essas idéias. Todas coincidem com o apogeu solar do poder absoluto. Desse modo não é de estranhar que muitas pessoas vejam em sua luz um reflexo do esplendor do Estado. Um exame sumário de alguns desses casos contribuirá para desfazer o equívoco.

Como todas as artes das chamadas "civilizações ritualistas", a asteca é uma arte religiosa. A sociedade asteca está submersa na atmosfera ora sombria ora luminosa do sagrado. Todos os atos estão impregnados de religião. O próprio Estado é uma expressão sua. Montezuma é mais que um chefe: é um sacerdote. A guerra é um rito: a representação do mito solar no qual Huitzilopochtli, o Sol invicto, armado de seu *xiuhcóatl,* derrota Coyolxauhqui e seu esquadrão de estrelas, os Centzonhiznahua. As outras atividades humanas têm o mesmo caráter: política e arte, comércio e artesanato, relações exteriores e familiares surgem da matriz do sagrado. A vida pública e a vida privada são faces de uma mesma corrente vital, não são mundos separados. Morrer ou nascer, ir à guerra ou a uma festa, são fatos religiosos. Por conseguinte, é erro grave qualificar a arte asteca como arte estatal ou política. O Estado e a Política não tinham conseguido sua autonomia; o poder ainda estava tomado pela religião e pela magia. Na verdade, a arte asteca não exprime as tendências do Estado, mas as da religião. Dir-se-á que se trata de um jogo de palavras, já que o caráter religioso do Estado não limita, mas robustece seu poder. A observação não é justa: uma religião que se encarna num Estado, como ocorre entre os astecas, não é a mesma coisa que um Estado que se serve da religião, como ocorre entre os romanos. A diferença é de tal manei-

ra importante que sem ela não se poderia compreender a política asteca diante de Cortés. E mais: a arte asteca é, literalmente, religião. A escultura, o poema ou a pintura não são "obras de arte"; tampouco são representações, mas encarnações, manifestações vivas do sagrado. E do mesmo modo: o caráter absoluto, total e totalitário do Estado mexicano não é de ordem política mas de índole religiosa. O Estado é religião: chefes, guerreiros e simples trabalhadores são categorias religiosas. As formas em que se expressa a arte asteca, tanto quanto as expressões da política, constituem uma linguagem sagrada compartilhada por toda a sociedade.[1]

O contraste entre romanos e astecas mostra as diferenças entre arte sagrada e arte oficial. A arte do império aspira ao sagrado. Mas, se é natural a passagem do sagrado ao profano, do mítico ao político — conforme se vê na Grécia antiga ou no final da Idade Média —, não é natural o salto inverso. Na realidade, não estamos diante de um Estado religioso, mas diante de uma religião de Estado. Augusto ou Nero, Marco Aurélio ou Ca-

[1] Essa não é a ocasião para examinar mais detidamente a natureza da sociedade asteca e desentranhar a verdadeira significação de sua arte. Basta anotar que ao dualismo da religião (cultos agrários das antigas populações do Vale e deuses guerreiros propriamente astecas) corresponde também uma organização dualista da sociedade. Sabemos também que quase sempre os astecas empregaram vassalos estrangeiros como artífices e construtores. Tudo isso nos faz suspeitar que nos encontramos diante de uma arte e uma religião que recobrem, por meio da acumulação e da superposição de elementos próprios e alheios, uma cisão interior. Nada semelhante nos oferecem a arte maia da grande época, a "olmeca" ou a de Teotihuacán, onde a unidade das formas é livre e espontânea, não conceitual e externa, como na Coatlicue. A linha viva e natural dos relevos de Palenque — ou a severa geometria de Teotihuacán — nos fazem vislumbrar uma consciência religiosa não dilacerada, uma visão do mundo que cresceu naturalmente e não por acumulação, superposição e acomodação de elementos dispersos. Ou seja: a arte asteca tende a um sincretismo, não totalmente realizado, de concepções opostas do mundo, ao passo que a das culturas mais antigas não é senão o desenvolvimento natural de uma visão única e própria. Esse é outro dos traços bárbaros da sociedade asteca, diante das antigas civilizações meso-americanas.

lígula, "delícias do gênero humano" ou "monstros coroados", são seres temidos ou amados, mas não são deuses. Tampouco são divinas as imagens com que pretendem se eternizar. A arte imperial é uma arte oficial. Ainda que Virgílio tenha posto os olhos em Homero e na Antiguidade grega, ele sabe que a unidade original se estraçalhou para sempre. Ao universo de federações, alianças e rivalidades da *pólis* clássica, segue-se o deserto urbano da metrópole; à religião comunal, a religião de Estado; à antiga piedade que comunga nos altares públicos, como na época de Sófocles, a atitude interior dos filósofos; o rito público se torna função oficial e a verdadeira atitude religiosa se expressa como contemplação solitária; as seitas filosóficas e místicas se multiplicam. O esplendor da época de Augusto — e posteriormente o esplendor dos Antoninos — não nos deve fazer esquecer que se trata de breves períodos de respiração e trégua. Todavia, nem a benevolência ilustrada de alguns homens, nem a vontade de outros — quer se chamem Augusto ou Trajano — podem ressuscitar os mortos. A arte oficial romana em seus melhores e mais altos momentos é uma arte de corte, dirigida a uma minoria seleta. A atitude dos poetas desse tempo pode ser exemplificada com estes versos de Horácio:

Odi profanum vulgus et arceo.
Favete linguis: carmina non prius
audita Musarum sacerdos
Virginibus puerisque canto...

Quanto à literatura espanhola dos séculos XVI e XVII e sua relação com a monarquia dos austríacos: quase todas as formas artísticas desse período nascem nesse momento em que a Espanha abre as portas para a cultura

renascentista, sofre a influência de Erasmo e participa das tendências que preparam a época moderna (*La Celestina*, Nebrija, Garcilaso, Vives, os irmãos Valdés, etc). Inclusive os artistas que pertencem ao que Valbuena Prat chama de "reação mística" e "período nacional", cuja nota comum é a oposição ao europeísmo e "modernismo" da época do imperador, não fazem mais que desenvolver as tendências e formas que foram apropriadas pela Espanha alguns anos antes. San Juan imita Garcilaso (possivelmente através de "Garcilaso a lo divino" de Sebastián de Córdoba); Fray Luis de León cultiva exclusivamente as formas poéticas renascentistas e em seu pensamento aliam-se Platão e o cristianismo; Cervantes — figura entre duas épocas e exemplo de escritor leigo numa sociedade de frades e teólogos — "recolhe os fermentos erasmitas do século XVI"[1], além de sofrer a influência direta da cultura e da vida livre da Itália. O Estado e a Igreja canalizam, limitam, podam e se servem dessas tendências, mas não as criam. E se voltarmos os olhos para a criação mais puramente nacional da Espanha — o teatro —, o que admiramos é precisamente sua liberdade e desenvoltura dentro das convenções da época. Em suma, a monarquia austríaca não criou a arte espanhola; pelo contrário, separou a Espanha da modernidade nascente.

Tampouco o exemplo francês traz provas convincentes sobre a pretendida relação de causa e efeito entre a centralização do poder político e a grandeza artística. Como no caso da Espanha, o "classicismo" da época de Luís XIV foi preparado pela extraordinária inquietação filosófica, política e vital do século XVI. A liberdade intelectual de Rabelais e Montaigne, o individualismo das mais altas figuras da lírica — de Marot e Scève

[1] Ángel Valbuena Prat, *Historia de la literatura española*, 1946.

até Jean Sponde, Desportes e Chassignet, passando por Ronsard e d'Aubigné —, o erotismo de Louise Labé e dos "Blassonneurs du corps féminin" são testemunhos de espontaneidade, desenvoltura e criação livre. O mesmo deve-se dizer das outras artes e da vida desse século individualista e anárquico. Nada mais distante de um estilo oficial, imposto por um Estado, que a arte dos Valois, que é invenção, sensualidade, capricho, movimento, curiosidade lúcida e apaixonada. Essa corrente penetra no século XVII. Todavia, tudo muda tão logo se consolida a monarquia. A partir da fundação da Academia, os poetas não enfrentam somente a vigilância da Igreja, mas também a de um Estado tornado gramático. O processo de esterilização culmina, anos após, com a revogação do Edito de Nantes e o triunfo da facção jesuíta. Só a partir dessa perspectiva adquirem verdadeira significação a querela do Cid e as dificuldades de Corneille, os dissabores e amarguras de Molière, a solidão de La Fontaine e, por fim, o silêncio de Racine — um silêncio que merece algo mais que uma simples explicação psicológica e que me parece constituir um símbolo da situação espiritual da França no "grande século". Esses exemplos mostram que as artes devem antes temer que agradecer uma proteção que acaba por suprimi-las sob o pretexto de guiá-las. O "classicismo" do Rei Sol esterilizou a França. E não é exagero sustentar que o Romantismo, o Realismo e o Simbolismo do século XIX são uma profunda negação do espírito do "grande século" e uma tentativa de reatar a livre tradição do século XVI.

A Grécia antiga revela que a arte comunal é espontânea e livre. É impossível comparar a *pólis* ateniense com o Estado cesáreo, o Papado, a Monarquia absoluta ou os modernos Estados totalitários. A autoridade suprema de Atenas é a Assembléia dos cidadãos, não um

remoto grupo de burocratas apoiados no exército e na polícia. A violência com que a tragédia e a comédia antiga tratam os assuntos da *pólis* contribui para explicar a atitude de Platão, que desejava "a intervenção do Estado na liberdade da criação poética". Basta ler os trágicos — especialmente Eurípedes — ou Aristóteles para constatar a incomparável liberdade e desembaraço desses artistas. Essa liberdade de expressão fundava-se na liberdade política. E também pode se dizer que a raiz da concepção do mundo dos gregos era a soberania e liberdade da *pólis*. "Talvez no mesmo ano em que Aristófanes apresenta suas *Nuvens* — disse Burckhardt em sua *História da cultura grega* — surge o ensaio político mais velho do mundo: *Sobre o Estado dos atenienses.*" Reflexão política e criação artística vivem no mesmo clima. Os pintores e escultores gozaram de semelhante liberdade dentro das limitações de seus trabalhos e das condições em que eram empregados. Os políticos da época, opostamente ao que se passa em nossos dias, tiveram o bom senso de se absterem de legislar sobre os estilos artísticos.

A arte grega participou dos debates da cidade porque a constituição da *pólis* exigia a livre opinião dos cidadãos sobre os assuntos públicos. Uma arte "política" só pode nascer onde é possível expressar opiniões políticas, isto é, onde reina a liberdade de falar e pensar. Sob esse aspecto, a arte ateniense foi "política", mas não sob a acepção contemporânea da palavra. Leiamos *Os persas* para sabermos o que é tratar o adversário com olhos isentos das deformações da propaganda. E a ferocidade de Aristófanes foi sempre contra seus concidadãos; os extremos que usa para ridicularizar seus inimigos fazem parte do caráter da comédia antiga. Essa beligerância política da arte nascia da liberdade. A ninguém ocorreu perseguir Safo porque cantava o amor ao invés das lutas da cidade. Fomos obrigados a esperar o fanático e mesquinho século XX para conhecermos semelhante vergonha.

A arte gótica não foi obra de papas ou imperadores, mas das cidades e das ordens religiosas. A mesma coisa se pode dizer da instituição intelectual típica da Idade Média: a universidade. Igualmente, a catedral é criação das comunas urbanas. Foi dito muitas vezes que esses templos exprimem em sua verticalidade a aspiração cristã para mais além. É preciso acrescentar que, se a direção do edifício alongado e como que lançado para o céu encarna o *sentido* da sociedade medieval, sua estrutura revela a *composição* dessa mesma sociedade. Com efeito, tudo está lançado para cima, para o céu; ao mesmo tempo, porém, cada parte do edifício tem vida própria, individualidade e caráter, sem que essa pluralidade rompa a unidade do conjunto. A disposição da catedral parece a materialização viva daquela sociedade em que, diante do poder monárquico e feudal, as comunas e as corporações formam um complicado sistema solar de federações, ligas, pactos e contratos. A livre espontaneidade das comunas, e não a autoridade de papas e imperadores, outorga à arte gótica seu duplo movimento: lançado, de um lado, para cima como uma flecha, e, de outro, estendido horizontalmente, albergando e cobrindo sem oprimir todas as espécies, gêneros e indivíduos da criação. Na realidade, a grande arte do Papado corresponde ao período barroco e seu representante típico é Bernini.

As relações entre o Estado e a criação artística dependem, em cada caso, da natureza da sociedade a que ambos pertencem. Todavia, em termos gerais — até onde é possível extrair conclusões em esfera tão ampla e contraditória —, o exame histórico corrobora que não só

o Estado jamais foi criador de uma arte realmente de valor, mas também que, quando tenta convertê-la em instrumento para seus fins, termina desnaturando-a e degradando-a. Assim, a "arte para poucos" quase sempre é a livre resposta de um grupo de artistas que, aberta ou sorrateiramente, se opõe a uma arte oficial ou à decomposição da linguagem social. Góngora na Espanha, Sêneca e Lucano em Roma, Mallarmé diante dos filisteus do Segundo Império e da Terceira República, são exemplos de artistas que, ao afirmarem sua solidão e se recusarem ao auditório de sua época, logram uma comunicação que é a mais elevada que um criador pode desejar: a da posteridade. Graças a eles a linguagem, ao invés de se dispersar em jargão ou se petrificar em fórmula, concentra-se e adquire consciência de si mesma e de seus poderes de libertação.

Seu hermetismo — nunca inteiramente impenetrável, mas sempre aberto a quem queira se arriscar por detrás da muralha ondulante e eriçada das palavras — é semelhante ao hermetismo da semente. Lá dentro dorme a vida futura. Séculos depois de mortos, a obscuridade desses poetas volta a ser luz. E sua influência é de tal modo profunda que podem ser chamados, mais que de poetas de poemas, de poetas ou criadores de poetas. Em suas armas figuram sempre a fênix, a romã e a espiga de Elêusis.

II. POESIA E RESPIRAÇÃO

Etiemble afirma que o prazer poético talvez seja de origem fisiológica. E mais precisamente: muscular — muscular e respiratória. Para justificar sua afirmação ressalta que a métrica do alexandrino francês — o tempo que demoramos a pronunciá-lo — coincide com o ritmo da respiração. O mesmo ocorre com o hendecassílabo espanhol e com o italiano. Etiemble, entretanto, não explica como e por que nos causam prazer versos de metros mais curtos ou longos. Durante muitos séculos o octossílabo foi o verso nacional espanhol, e ainda depois da reforma de Garcilaso as oito sílabas do *romance* continuam sendo recurso constante de poetas de nossa língua. Podemos negar o prazer com que ouvimos e dizemos nosso velho octossílabo? e os longos versos de Whitman? e o verso branco dos elisabetanos? A métrica parece depender mais do ritmo da linguagem comum — isto é, da musicalidade da conversa, conforme mostrou Eliot num ensaio muito conhecido — que da fisiologia. A métrica do verso se encontra já em germe na métrica da frase. O ritmo verbal é histórico, e a velocidade, lentidão ou tonalidades que o idioma adquire neste ou naquele momento, nesta ou naquela boca, logo tendem a se cristalizar no ritmo poético. O "ritmo da época" é algo mais que uma expressão figurada e poderíamos tecer uma espécie de história de cada nação — e de cada homem — a partir de seu ritmo vital. Esse ritmo — o tempo da ação, do pensamento e da vida social — é também, e acima de tudo, ritmo verbal.

A vertiginosa e alada velocidade de Lope de Vega se transforma em Calderón num majestoso e enfático passeio pelo idioma; a poesia de Huidobro é uma série de disparos verbais, conforme convém a seu temperamento e ao temperamento da primeira geração pós-guerra, que acabava de descobrir a velocidade mecânica; o ritmo do verso de César Vallejo provém da linguagem peruana... O prazer poético é prazer verbal e está fundado no idioma de uma época, uma geração e uma comunidade.

Não nego que exista uma relação indubitável entre a respiração e o verso: todo fato espiritual é também físico. Todavia, essa relação não é a única nem a determinante, pois se realmente o fosse, haveria apenas versos com a mesma métrica em todos os idiomas. Todos sabemos que, enquanto os japoneses só fazem versos curtos — cinco e sete sílabas —, os árabes e os hebreus preferem os longos. Recitar versos é um exercício respiratório, mas é um exercício que não termina em si mesmo. Respirar bem, plena e profundamente, não é só uma prática de higiene nem um desporto, mas uma maneira de nos unirmos ao mundo e participarmos do ritmo universal. Recitar versos é como dançar com o movimento total de nosso corpo e o da natureza. O princípio de analogia ou correspondência desempenha aqui uma função decisiva. Recitar foi — e continua sendo — um rito. Aspiramos e respiramos o mundo, com o mundo, num ato que é exercício respiratório, ritmo, imagem e sentido, em unidade inseparável. Respirar é ato poético porque é ato de comunhão. Aí, e não na fisiologia, reside aquilo que Etiemble chama de "o prazer poético".

O mesmo crítico assinala que para André Spire — teórico do verso livre francês — o prazer poético se reduz a uma espécie de ginástica, na qual intervêm os lábios, a língua e outros músculos da boca e da garganta. Segundo essa engenhosa doutrina, cada idioma exige, para ser falado, uma série de movimentos musculares. Os versos nos causam prazer porque provocam e suscitam movimentos agradáveis dos músculos. Isso explica por que certos versos "soam bem", enquanto outros, com o mesmo número de sílabas, não "soam bem"; para que o verso seja belo as palavras devem estar dispostas na frase de tal modo que seja fácil o esforço requisitado para sua pronunciação. Como no caso do corredor de obstáculos, o recitador salta de palavra em palavra e o prazer que tira dessa corrida, feita de voltas e saltos num labirinto que irrita e agrada aos sentidos, não é diferente do prazer do lutador ou do nadador. Tudo o que se disse antes sobre a poesia como respiração é aplicável a essas idéias: o ritmo não é som isolado, nem mera significação, nem prazer muscular; é tudo isso junto, numa unidade indissolúvel.

III. WHITMAN, POETA DA AMÉRICA

Walt Whitman é o único grande poeta moderno que não parece experimentar inconformismo perante o seu mundo. Nem sequer solidão: seu monólogo é um imenso coro. Sem dúvida, há nele pelo menos duas pessoas: o poeta público e a pessoa íntima, que oculta suas verdadeiras inclinações eróticas. Mas sua máscara — o poeta da democracia — é algo mais que uma máscara: é seu verdadeiro rosto. Malgrado certas interpretações recentes, nele coincidem plenamente o sonho poético e o histórico. Não há ruptura entre suas crenças e a realidade social. E esse fato é superior — quero dizer, mais amplo e significativo — a toda circunstância psicológica. Verdadeiramente, a singularidade da poesia de Whitman no mundo moderno só pode ser explicada em função de outra, ainda maior, que a engloba: a da América.

Num livro[1] que é modelar em seu gênero, Edmundo O'Gorman demonstrou que nosso continente nunca foi descoberto. Efetivamente, não é possível descobrir algo inexistente, e a América, antes de seu suposto "descobrimento", não existia. Ao invés de falar do descobrimento da América, seria preciso falar de sua invenção. Se a América é uma criação do espírito europeu, começa a se delinear entre a névoa do mar, séculos antes das viagens de Colombo. E o que os europeus descobrem quando tocam nessas terras é seu próprio sonho histórico. Reyes dedicou páginas admiráveis a este tema: a

[1] *La idea del descubrimiento de América*, México, 1951.

América é a súbita encarnação de uma utopia européia. O sonho se torna realidade, presente; a América é um presente: uma dádiva, um dom da história. Mas é um presente aberto, um agora que está tingido de amanhã. A presença e o presente da América são um futuro; nosso continente é a terra que, pela sua própria natureza, não existe por si, mas apenas como algo que se cria e que se inventa. Seu ser, sua realidade ou substância, consiste em ser sempre futuro, história que não se justifica no passado, mas no porvir. Fundamo-nos não no que a América foi, mas no que será. A América não foi; e ela *só é se é utopia*, história em marcha para uma idade de ouro.

Talvez isso não seja totalmente exato se pensarmos no período colonial da América espanhola e portuguesa. Mas é significativo que mal os nativos americanos adquirem consciência de si mesmos e se opõem aos espanhóis, redescobrem o caráter utópico da América e tornam suas as utopias francesas. Todos vêem na Revolução da Independência um retorno aos princípios originais, um voltar ao que é realmente a América. A Revolução da Independência é uma retificação da história americana e, por conseguinte, é o restabelecimento da realidade original. O caráter excepcional e paradoxal dessa restauração torna-se claro quando se percebe que consiste numa restauração do futuro. Por obra dos princípios revolucionários franceses, a América volta a ser o que foi ao nascer: não um passado, mas um futuro, um sonho. O sonho da Europa, o lugar de eleição, espacial e temporal, de tudo aquilo que a realidade européia não podia ser senão se negando a si mesma e a seu passado. A América é um sonho da Europa, livre já da história européia, livre do peso da tradição. Uma vez resolvido o problema da Independência, a natureza abstrata e utópica da América

liberal volta a se revelar em episódios como os da Intervenção francesa no México. Nem Juárez nem seus soldados jamais pensaram — segundo assinala Cosío Villegas — que lutavam contra a França, mas contra uma usurpação francesa. A verdadeira França era ideal e universal e, mais que uma nação, era uma idéia, uma filosofia. Cuesta disse com alguma razão que a guerra contra os franceses deve ser vista como uma "guerra civil". Foi necessária a Revolução do México para que o país despertasse desse sonho filosófico — que, por outro lado, encobria uma realidade histórica apenas tocada pela Independência, a Reforma e a Ditadura — e se encontrasse a si mesmo, não mais como um futuro abstrato, mas como uma origem em que tinha de procurar os três tempos: nosso passado, nosso presente e nosso futuro. O tom histórico mudou de tempo e nisso consiste a verdadeira significação espiritual da Revolução Mexicana.

O caráter utópico da América é ainda mais nítido na porção saxônica do continente. Aí não existiam complexas culturas indígenas, nem o catolicismo levantou suas vastas construções eternas: a América era — se era alguma coisa — geografia, espaço puro, aberto à atividade humana. Carente de substância histórica — classes antigas, velhas instituições, crenças e leis herdadas —, a realidade apresentava apenas os obstáculos naturais. Os homens não lutavam contra a história; lutavam contra a natureza. E onde se apresentava um obstáculo histórico — por exemplo: as sociedades indígenas —, era apagado da história e, reduzido a mero fato natural, agia-se em conseqüência. A ação norte-americana pode ser assim condensada: tudo aquilo que não participa da natureza utópica da América não pertence propriamente à história; é um fato natural e, por conseguinte, não existe; ou só existe como obstáculo inerte, não como consciência alheia. O mal está fora: faz parte do mundo natural — como os índios, os rios, as montanhas e outros obstáculos que precisam ser domesticados ou destruídos — ou é uma realidade intrusa (o passado inglês, o catolicismo espanhol, a monarquia, etc.). A Revolução da Independência dos Estados Unidos é a expulsão dos elementos intrusos, alheios à essência americana. Se a realidade da América é ser constante invenção de si mesma, não é americano tudo aquilo que de algum modo se mostra irredutível ou inassimilável. Em outros lugares o futuro é atributo do homem: por sermos homens, temos futuro; na América saxônica do século passado o processo se inverte e o futuro determina o homem: somos homens porque somos futuro. E todo aquele que não tem futuro não é homem. Assim, a realidade não oferece resquício algum de onde surjam a contradição, a ambigüidade ou o conflito.

Whitman pôde cantar com toda confiança e inocência a democracia em marcha porque a utopia americana se confunde e não é distinguível da realidade americana. A poesia de Whitman é um grande sonho profético, mas é um sonho dentro de outro sonho, uma profecia dentro de outra ainda maior e que a nutre. A América sonha consigo na poesia de Whitman porque ela mesma é sonho. E sonha consigo como realidade concreta, quase física, com seus homens, seus rios, suas cidades e suas montanhas. Toda essa enorme massa de realidade se move com leveza como se não pesasse; na verdade, carece de peso histórico: é o futuro que está em vias de se encarnar. A realidade que Whitman canta é utópica. Com isso não quero dizer que seja irreal ou que exista apenas como idéia, mas que sua essência, aquela que a move, justifica e dá sentido à sua marcha, seriedade a

seus movimentos, é o futuro. Sonho dentro de um sonho, a poesia de Whitman é realista somente por isto: seu sonho é o sonho da própria realidade, que não tem outra substância senão inventar-se e sonhar consigo mesma. "Quando sonhamos que sonhamos" — disse Novalis —, "está próximo o despertar." Whitman nunca teve consciência de que sonhava e sempre se acreditou poeta realista. E o foi, mas só enquanto a realidade que cantou não era algo dado, mas uma substância atravessada de lado a lado pelo futuro. A América sonha consigo em Whitman porque ela mesma era sonho, criação pura. Antes e depois de Whitman temos tido outros sonhos poéticos. Todos — chame-se o sonhador Poe ou Darío, Melville ou Dickinson — são antes tentativas de escapar do pesadelo americano.

ESTA OBRA FOI IMPRESSA NA ARTES GRÁFICAS GUARU S.A., PARA A EDITORA NOVA FRONTEIRA S.A., EM FEVEREIRO DE MIL NOVECENTOS E OINTENTA E QUATRO

Não encontrando este livro nas livrarias, pedir pelo Reembolso Postal à EDITORA NOVA FRONTEIRA S.A. — Rua Maria Angélica, 168 — Lagoa — CEP 22.461 — Rio de Janeiro

O arco e a lira

As reflexões de Octavio Paz sobre o fenômeno poético, seu lugar na história e, particularmente, em nossa época e nossa vida pessoal são em grande parte o testemunho que o poeta dá acerca de uma questão nunca elucidada de todo. Ao perguntar o que ***é a poesia?****, Octavio Paz responde referindo a pergunta a outro ser, não menos enigmático:* ***o poema****.*

Na primeira parte deste livro, Paz examina a natureza do poema e procede a uma análise de seus componentes: linguagem, ritmo e imagem.

O estudo do poema leva-o a debruçar-se sobre um novo problema: em que consiste a criação poética, isto é, a criação de poemas?

Na segunda parte, ele examina as diferenças e as semelhanças entre a experiência poética e a religiosa, dedica um capítulo ao espinhoso problema da 'inspiração' e conclui afirmando que a experiência poética é irredutível a qualquer outra.

Depois de estudar o 'dizer poético' e sua significação, Paz propõe um novo problema: como se comunica o dizer poético? Afirma ele que o poema é de natureza histórica, mas essa maneira de ser histórica é paradoxal, pois, embora o poema constitua um produto social, expressão de uma época determinada, também é uma condição prévia para a existência de toda e qualquer sociedade.

A poesia consagra o instante e converte o devir histórico em arquétipo. Continuando, Paz examina alguns exemplos de 'consagração' da história pela poesia: o teatro grego — cujo tema central é o ***sacrilégio*** *—, o romance e a poesia lírica da Idade Moderna. Em meio às idéias do autor, esta última se reveste de particular importância, pois constitui "uma tentativa do verbo para encarnar na vida". Após analisar a aventura da poesia moderna e as causas de seus impasses históricos, Octavio Paz dá-nos sua idéia sobre a função da poesia em nossa época.*

EDITORA
NOVA
FRONTEIRA

SEMPRE
UM BOM
LIVRO